DAS LEHRGEDICHT
DES KAREL VAN MANDER

TEXT, UEBERSETZUNG UND KOMMENTAR

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

AN DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

RUDOLF HOECKER

AUS CREFELD

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1915

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. E. Heidrich.

Basel, den 24. Februar 1914.

H. RUPE
Dekan.

Teildruck. — Die ganze Arbeit erscheint unter dem Titel: Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Uebersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie als Band VIII der Quellenstudien zur holl. Kunstgeschichte im Verlage von M. Nijhoff im Haag.

VORWORT.

Die erste Anregung zu der vorliegenden Abhandlung erhielt ich in den Vorlesungen des Herrn Prof. Dr. E. HEIDRICH. Ihm bin ich vor allem für sein wohlwollendes Interesse und den in liebenswürdigster Weise gespendeten Rat zu grösstem Dank verplichtet. Desgleichen danke ich Hernn F. W. HUDIG, für seine freundlich vorgenomme Nachprüfung einiger schwieriger Stellen der Uebersetzung.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548801_0016

DEN GRONDT DER EDEL VRY SCHILDER-CONST:

WAER IN HAER GHESTALT/ AERDT ENDE WESEN/ DE LEERLUSTIGHE IEUGHT IN VERSCHEYDEN DEELEN IN RIJM-DICHT WORT VOOR GHEDRAGHEN.

DOOR C. V. M.

DIE GRUNDLAGE DER EDLEN UND FREIEN MALERKUNST,

WORIN IHRE GESTALT, IHRE ART UND IHR WESEN DER LERNBEGIERIGEN JUGEND IN VERSCHIEDENEN TEILEN IN FORM EINES GEDICHTES VORGETRAGEN WIRD.

VOOR-REDEN OP DEN GRONDT DER EDEL VRY SCHILDER-CONST.

De seer vermaecklicke vernuft-barende edel Schilder-const/ natuerlicke Voedster van alle deughtsaem Consten en wetenschappen (gelijck den letter-condighen Gheleerden ghenoegh kenlijck is) was by den meesten Heeren/ en hoogh-gheleerden/ oyt in seer hoogher eeren en weerden: Iae by den ouden wijsen Griecken in sulcken aensien/ dat syse ten tijde van den constigen Schilder Pamphilus, bij den anderen vrye Consten in ghelijcken graed oft plaetse der eeren stelden.

Maer of nu in oft door dit t'saemvoeghen onse uytnemende Schilder-const/ door haer weerdighe teghenwoordichheyt oft bycomst den anderen Consten niet meerder eere heeft toegelangt/ dan sy van henlieder gheselschaps weerdicheyt weghen heeft ontfanghen/ wat ick daer van gevoele wil ic geeren verswijghen/ om niet met dweersen ooghen te worden berispt qualijck ghedanckt/ oft veel tistenissen te veroorsaken. T'is niet te wederspreken doch /oft sy en is by de ander haer plaetse wel weerdigh/ van waer sy noyt van yemandt is uytgestooten geworden/ des sy te rechten wel vry mach gheheeten worden. Het bevestigen oock haer edelheyt/ en hoochweerdicheydt veel oude heerlijcke ghedachtnissen en daden.

Eerstlijck/ en waren noyt ander Consten in soo grootachtinghe nerghen/ datse by verbodt niet waren toeghelaten den ghemeenen volcke te leeren: gelijck het met de Schilder-const sich heeft toegedraghen/ daer voortijts niemant dan Edelen gheboren de selve toeghelaten was te leeren. Daer beneffes staet noch des Roomschen Caesaris Iustiniani Wet/ dat eens anders beschildert bardt/ oft penneel den constighen Schilder mach eyghen worden en volgen/ als hij daer op gheschildert heeft: Maer niet eens anders Pergament/ oft Papier moet volghen den constighen Schrijver/ al had hyer met guldenen Letteren op gheschreven: dan blijft den eygenaer eyghen toe behoorende. Noch is t'aenmercken/ wat schoone heerlijcke zeghe-teekenen onse Pictura tot haer vercieringhe heeft. Hier siet

Institut. lib. 2. paragrapho 27.

VORREDE ZUR GRUNDLAGE DER EDLEN FREIEN MALEREI.

Die sehr ergötzliche, vom Verstand erzeugte edle Malerei, die natürliche Ernährerin aller tugendhaften Künste und Wissenschaften stand je und je — wie den Philologen genugsam bekannt ist — bei den meisten grossen Herren und Gelehrten in sehr hoher Wertschätzung, ja bei den alten weisen Griechen in solchem Ansehen, dass sie sie zur Zeit des kunstreichen Malers Pamphilus auf den gleichen Ehrenplatz zu den andern freien Künsten stellten. Aber ob nun unsere hervorragende Malerei bei diesem oder durch dieses Zusammenstellen den andern Künsten durch die Würde ihrer Gegenwart oder ihres Hinzutritts nicht mehr Ehre verliehen hat, als sie durch die Vornehmheit der Gesellschaft der andern erhielt, — was ich darüber denke, will ich gern verschweigen, um nicht mit scheelen Augen getadelt und übel belohnt zu werden oder grossen Streit hervorzurufen. Es ist nicht zu leugnen, dass sie, da sie neben den andern des Platzes wohl wert ist, von dem sie noch von niemandem verstossen wurde, mit Recht wohl „frei" genannt werden kann. Ihre Vornehmheit und Erhabenheit bestätigen auch viele alte herrliche Erinnerungen und Taten. Erstens standen nie und nirgends andere freie Künste in so hoher Achtung, dass ihr Erlernen dem gemeinen Volke verboten wurde, gleich wie es sich mit der Malerei ereignete, die nur Edelleute von Geburt erlernen durften. Daneben besteht noch das Gesetz des römischen Kaisers Justinian. „Das einem andern angehörende Malbrett wird dem kunstreichen Maler zugehören und folgen, sobald er darauf gemalt hat, jedoch muss nicht eines andern Pergament oder Papier dem kunstreichen Schreiber zufallen, hätte er auch mit goldenen Lettern darauf geschrieben, sondern es bleibt seinem Eigentümer zu eigen." Noch ist anzumerken, welche schönen und herrlichen Siegeszeichen unsere Pictura zu ihrem Schmucke besitzt. Hier sieht man also des grossen Alexanders

Plin. hist. nat. XXXV,77.

Inst. lib. 2 c. 1. § 33, 34 [1])

men alree des grooten Alexanders weereltschen Conings-staf met Apellis Pinceelen vereenight/ en t' samen ghebonden ophanghen: ginder d'alderschoonste Campaspe den Schilders deel wesen. Elder t'goudt des Lydischen Coninghs Candauli in waghe teghen de Schilderije Bularchi. Hier den rijckdom der Steden/ teghen Tafereelen van Apelles, Echion, Melanthus, en Nicomachus. Daer staet teghen een vierverwigh stuck van Apelles een mudde vol goudt: en elder ligghen tachtentigh Talenten gouts voor een Medea en Aiax, gheschildert door Timomachum. Noch verder ligghen hondert Talenten voor een Tafereel van den constighen Aristides van Theben, ghecocht in eenen uytroep: En noch staet Coningh Attalus bedroeft/ dat hem voor ses duysent Sesterces eenen gheschilderden Bacchus gheweychert en ontseyt wort. Maer dat noch te verwonderen is/ siet/ eenen rouwen doeck/ van Apelles en Protogenes slechs een weynigh betrocken/ wort meer geacht/ als al de costlijcke stucken in 't Paleys van Caesar. Ooc is dit heerlyck/ en prijslijck/ dry Steden/ Rhodes, Cicionia, en Siracusa, dancken met grooter eerbiedinghe onse Const/ datse door den wreeden Mars en rasende Bellona niet bloedigh verdorven zijn gheworden: Dit zijn al uytnemende litteeckenen. Maer die daer nieuwer begheerde/ die en hoefde (soo 't hem gheleghen waer) maer te gaen tot Praga/ by den teghenwoordighen meesten Schilderconst-beminder der Weereldt/ te weten den Roomschen Caesar Rodolphus de tweedde/ sien in zijn Keijserlijcke wooninghe/ en oock elder/ in alle Const-camers der machtighe Liefhebbers/ alle d'uytnemende costlijcke stucken/ ondersoeckende/ overslaende/ en rekenende yeders weerde en prijs/ om te sien wat mercklijcke somme hy vinden sal. Ick acht/ dat hy verwonderende veroorsaeckt sal wesen te bekennen/ onse schilder-const te zijn een edel uytnemende heerlijcke deughtsam oeffeninghe/ die voor gheen ander Natuerlijcke/ oft vry Consten te wijcken heeft. Ick dan (soo veel het zy) een Oeffenaer/ en naevolger deser soo loflijcker Const/ welcke (hoe weerdigh) ick verhope my niet onweerdig sal achten/ dat ick haren gront/ aerd/ ghestalt en wesen/ haer vernuftige lieve naevolghende Ieught (so veel ick vermach) voordraghe/ gelijck ich heel willigh ghenegen ben: te meer/ dat ick niemant in

weltliches Königsscepter mit des Apelles Pinseln vereinigt und zusammengebunden aufgehängt, dort die allerschönste Campaspe dem Maler zu teil werden, ferner das Gold des Lydischen Königs Candaules gegen ein Gemälde des Bularchos abgewogen. Hier den Reichtum von Städten gegen Gemälde des Apelles, Aëtion [2]), Melanthus und Nicomachus gesetzt. Da steht eine Mulde voll Gold gegen ein Vierfarbengemälde des Apelles und dort liegen 80 Talente Gold für eine Medea und Aiax von Timomachus gemalt. Noch weiter liegen da 100 Talente für ein bei einer Auktion gekauftes Gemälde des kunstreichen Aristides von Theben, und noch steht der König Attalus betrübt da, dass ihm trotz 6000 Sesterzen ein gemalter Bacchus abgeschlagen wurde. Worüber man sich aber noch mehr verwundern muss, ist, dass ein rauhes von Apelles und Protogenes einfach ein wenig bezeichnetes Tuch höher geachtet wird, als die kostbaren Stücke im Palast Cäsars. Auch dies ist herrlich und preisenswert: 3 Städte Rhodos, Sikyonia und Syrakus [3]) danken es mit grosser Ehrerbietung unserer Kunst, dass sie durch den wilden Mars und die rasende Bellona nicht in Blut umgekommen sind. Dieses sind ganz ausserordentliche Ruhmeszeichen. Aber wer da neueres verlangt, der braucht nur, so es ihm gelegen kommt, nach Prag zu gehen, zu dem gegenwärtig grössten Verehrer der Malkunst der Welt, zu dem römischen Kaiser Rudolf II. und in seiner kaiserlichen Wohnung und auch sonst in allen Kunstkammern der mächtigen Liebhaber all die ausserordentlich kostbaren Stücke zu sehen und dann eines jeden Wert und Preis zu untersuchen, zu überdenken und auszurechnen, um zu sehen, welch namhafte Summe er finden wird. Ich glaube, dass er veranlasst sein wird verwundert zu bekennen, unsere Malerei sei ein edles, ausnehmend herrliches und tugendhaftes Metier, das vor keiner natürlichen oder freien Kunst zu weichen braucht. Ein wie grosser oder kleiner Ausübender und Nachfolger dieser so lobenswerten Kunst ich auch sein mag, und die, so vornehm sie auch ist, mich hoffentlich nicht für unwürdig erachten wird, ich bin nun sowohl sehr geneigt, ihre Grundlage, Herkunft, Eigenschaft und Wesen der vernünftigen lieben und ihr nachfolgenden Jugend, so gut ich vermag, vorzutragen, um so mehr, da ich in unserer Zeit niemanden sah, noch von einem

Plin. XXXV, 86

Plin. XXX, 55.

Plin. XXXV, 50

Plin. XXXV, 92

Plin. VII, 126.

Plin. XXXV, 100.

Plin. XXXV, 83.

Plin. XXXV, 83.

Plin. VII, 126; XXXV, 127.

onse tyt sagh/ noch en vernam/ so treflijcke en geneuchlijcke stoffe/ tot nut der Const-liefdighe Ieught/ by der hant nemen: gelijck my oock een stoute begeerte aenlockte/ hier in te volghen den ver'-voorheenen grooten en seer blinckenden Apelles, Antigonus, Xenocrates, en ander/ onse oude voorgangers/ welcke (als ghehoort sal worden) in Boecken hebben vervaet en schriftlijck (nae hun wetenschap) alle de verborghentheden der Const/ den Ionghe Schilders voor ooghen gestelt/ en geopenbaert. Yemant spraeck-condigher hadde moghen dit veel schoontaligher en constigher te weghe brenghen: doch waer te besorghen/ indien hy self gheen Schilder en waer/ dat hij in onse dingen/ en eygenschappen/ hem dickwils soude hebben verloopen: ghelijck het voortyden is gheschiedt den Peripatetischen wijsgieren Phormion, die binnen Ephesien met cracht van wel segghen wilde uytbeelden alle de deughzaem deelen en wetenschappen/ die een uytnemende Hooftman behoeft te hebben: met welcx redenen den teghenwoordigen grooten Krijghsman Hannibal niet dede dan lacchen/ om de groote laetendunkenheyt en onverstandicheyt/ die hij in den man ver stondt te wesen. Ick hebbe dan/ siende niemand met diesen Schrijf-lust oft yver bevrucht/ sonder vergheefs na ander wachten/ van over eenighe Iaeren van deser Stoffe mijn tijdtverdrijf en wandelen ghemaeckt/ en desen Schilder-consten grondt te stellen in Vlaems Rijm-ghedicht/ aenghevanghen/ dewijl de Ieught veel tijdts tot ghedicht gheneygt/ oock beter van buyten onthout/ en in ghedacht heeft. Ick hadde dit bestaende gheen recht verstandt van de fransche dicht-mate/ dan evenwel geen behaghen in onse ghemeen oude mancke wijse. Ick segghe manck/ om dat wy de reghelen niet op eenderley mate en ghebruyckten: daerom volghd' ick de langhde van d' Italiaensche Oktaven: dan op onse wijse oversleghen. Ick heb geen een-syllabighe rijmwoorden/ oft die op de leste syllabe den rijmclanck hebben/ gebruyckt/ dat zijn die de Fransche masculin noemen/ en ick op Vlaems staende rijm-woorden: maer hebbe over al ghenomen die den clanck op een nae lest hebben/ die ick vallende noeme/ ende Fransche Femenin. Hebbe oock vermijdt/ die op twee nae de lest den clanck hebben/ die ick struyckeldichten noem op d' Italische wyse/ diese heeten Druc-

vernahm, der solch trefflichen und erfreulichen Stoff zum Nutzen der kunstliebenden Jugend zur Hand genommen hätte, als mich auch ausserdem die heftige Begierde anlockt, hierin den längst entschwundenen grossen und leuchtenden Apelles, Antigonus, Xenokrates und andern unserer grossen Vorgänger zu folgen, die, wie man noch hören wird [4]), nach dem Stande ihrer Wissenschaft in Büchern alle Geheimnisse der Kunst verfasst und so schriftlich den jungen Malern vor Augen gestellt und geoffenbart haben. Irgend ein Sprachkundiger hätte dies in viel schöneren Sätzen und kunstreicher zu Wege gebracht; doch wäre zu besorgen gewesen, falls er selbst kein Maler war, dass er sich oftmals in unseren Dingen und ihren Eigenschaften verlaufen haben würde, wie es einst mit dem peripatetischen Philosophen Phormio geschah, der in Ephesus mit der Gewalt der schönen Rede alle Tugenden und Kenntnisse, die ein hevorragender Hofmann nötig hätte, dartun wollte; über dessen Reden der damalige grosse Kriegsherr Hannibal nur lachen konnte wegen der grossen Aufgeblasenheit und dem Unverständnis, die er in dem Mann als vorhanden erkannte. Ich habe dann, da ich niemanden mit dieser Schreiblust und diesem Eifer befruchtet sah, und nach vergeblichem Warten auf andere, vor einigen Jahren mich dieses Stoffes zum Zeitvertreib bedient und angefangen, diese Grundlage der Malkunst in vlämische gereimte Verse zu bringen, da die Jugend mehr zu Gedichten geneigt ist und sie auch besser auswendig und im Gedächtnis behält. Als ich hiermit begann, hatte ich kein rechtes Verständnis für französisches Versmass, aber ebensowohl auch keine Freude an unserer gewöhnlichen alten, hinkenden Weise. Ich sage hinkend, da wir für die Verse kein einheitliches Mass gebrauchten, darum folgte ich der Länge italienischer Oktaven, aber auf unsere Sprache übertragen. Ich habe keine einsilbigen Reimworte oder solche, die auf der letzten Silbe den Reim und Ton haben, gebraucht, also das, was die Franzosen männlichen und ich auf vlämisch stehenden Reim nenne. Sondern habe überall Worte genommen, die den Ton auf der vorletzten Silbe haben, die ich fallend nenne und die Franzosen weiblich. Auch habe ich Worte vermieden, die auf der drittletzten Silbe den Ton tragen, die ich nach italienischer Weise strauchelnden Reim nennes, sdruc-

Plin. XXXV, 79.

Plin. XXXIV 83; 84.
Cicero de Orat. 2, 18, 75.
Vasari-Frey I, 31, 30-33.

cioli. Ick hadde vermijdt in honderdt reghelen ghelijck rym te stellen/ dan met byvoeghen en anders can daer in wel overtreden zyn. Wtheemsche woorden heb ick niet heel vermydt/ om dieswille datse in onse dingen somtyts soo ghenoemt/ en anders qualijck gheseyt connen worden. 'Thadde misschien den Dicht-verstandighen beter behaeght/ dat ick dit mijn ghedicht met Fransche Voeten hadde laeten voort-treden. Dan 't hadde my swaerder /en de Ieught duysterder moghen vallen. Ick bekenne wel/ dat men Gallischer wyse/ op Alexandrijnsche mate wel wat goets soude doen: Dan daer hoeft groot opmerck/ en langen tijdt toe om vol schoon stoffe/ en vloeyende te wesen: en bevinde oock seer goet/ en wel luydende/ datmen zijn tweede syllabe altyts hardt oft langh neme/ en d' eerste cort ghelyck sulckx in onse sprake eerst in het ghebruyck is ghecomen door den grooten Dichter d'Heer Ian van Hout, Pensionaris der Stadt Leyden/ die uyt Petrarcha, Ronsard, en ander/ sulcx van in zijn jeught waer ghenomen/ en ghevolgt heeft. Nu ick van de Dicht-const beghinne verhalen/ wil ick (als oft hier voegde) heel cort mijn gevoelen/ en welmeyninghe daer van segghen/ te weten/ van de opstijghende/ en by ons in swanck comende Fransche wijse en maet/ stellende eenige voorbeelden van goede en quade reghelen. Eerst/ in de Commune van thien en elf syllaben/ desen reghel van elven/ met zijn femenijn oft vallende rijm/ acht ick goet:

Schoon jonghe Jeught, Meestersse van mijn leven.

Goet/ om dat hy binnen zijnen viersyllabigen rust-clanck begrijpt eenen volcomen sin/ en cier-woorden bij zijn stoffigh woort/ dat de Latijnen seggen Adjectivum by het Substantivum. Oock om dat 't gevolg des regels eenen volcomen sin in hem selven begrijpt/ sonder van 't navolgende te moeten ontleenen. Desen volghenden van thien syllaben/ met staenden rijm/ is niet so goet:

Een man die wel ervaren is ter Zee.

Want zijnen rust-clanck comende op wel/ moet van 't navolgende ontleenen. Nu aengaende de ses-voetige Alexandrijnen/ van twaelf en der-

cioli. Ich habe in 100 Versen gleichen Reim zu gebrauchen vermieden, was durch Zusammensetzungen und ähnliches wohl umgangen werden kann. Ausländische Worte habe ich nicht ganz vermieden, darum, weil unsere Dinge oft so benannt werden und sie anders schwerlich wiedergegeben werden können. Es hätte den Dichtkundigen vielleicht besser behagt, wenn ich mein Gedicht mit französischen Versfüssen hätte auftreten lassen, aber das wäre mir schwerer gefallen und der Jugend unverständlicher geworden. Trotzdem bekenne ich, dass man auf gallische Weise, d.h. mit Alexandrinern, wohl etwas Gutes zu Stande bringen kann; aber man braucht grosse Aufmerksamheit und viel Zeit dazu, damit es ein vollkommen schönes und fliessendes Gedicht wird. Ich halte es auch für sehr schön und wohllautend, wenn man die zweite Silbe immer stark betont oder lang nimmt und die erste kurz, wie es in unserer Sprache erst durch den grossen Dichter Herrn van Hout [5]), Pensionär der Stadt Leyden, in Gebrauch gekommen ist, der solches von Jugend an aus Petrarca, Ronsard und andern wahrgenommen und befolgt hat.

Da ich nun von der Dichtkunst zu sprechen beginne, will ich, wie wenn es sich hier einfügte, ganz kurz meine Gefühle und Meinungen über das aufsteigende und bei uns in Gebrauch kommende französische Versmass zum Ausdruck bringen, indem ich einige Beispiele von guten und schlechten Versen gebe. Was zuerst im allgemeinen die Zehn- und Elfsilber betrifft, so halte ich diesen Elfsilber mit seinem fallenden oder weiblichen Reim für gut:

Schoon jonghe Ieught, Meestersse van mijn leven [6]).

Gut darum, weil er innerhalb seiner vier Silben bis zur Cäsur einen vollkommenen Sinn enthält und Beiwörter bei seinem Hauptwort, was die Lateiner Adjectivum bei dem Substantivum nennen. Auch darum, weil das Folgende des Verses einen vollkommenen Sinn in sich selbst begreift, ohne vom Nachfolgenden entlehnen zu müssen. Der folgende Vers von 10 Silben mit stehendem Reim ist nicht so gut:

Een man die wel ervaren is ter Zee,

da seine Cäsur auf „wel" fällt und er vom folgenden entlehnen muss. Was nun die sechsfüssigen Alexandriner von 12 und 13

thien syllaben/ die op de seste de rust-clanck hebben/ acht ick desen regel van derthienen goet.

In Gods geplanten Hof in 't lustig Oostigh Eden.
Want hy binnen rust-clanck/ en in zijn geheel/ volcomen sin begrijpt.
Desen anderen van twaelf/ gantsch quaet/ oft slecht.
Daerom ick bidd 'u, wilt noch lijdsaem wesen: want.

Om dat hy buyten zijnen rust-clanck moet ontleenen/ noch lijdt-saem wesen: Oeck/ om dat hy in zijn gheheel niet en besluyt/ noch begrijpt: En dat/ want/ moet van den navolghenden reghel ontleenen: daroem can/ want/ noch maer/ oft derghelijcke/ voor cesure oft rust-clanck/ noch rijm/ t'eynden reghel niet bestaen/ als men yet te deghe wil doen. Ten anderen/ is desen lesten regel/ uytghenomen 't woordt lijdtsaem/ niet anders als gemeenen slechten huyspraet/ daer d' Alexandrijne/ als sy met verstant niet wel gecastijdt en zijn/ om hun langte seer toe gheneghen zijn: Maer den voorigen van derthienen/ is vol schoon stoffe van woorden/ en cierwoorden en van allen huys-praet afgescheyden. Dees voorbeelden/ en weynich woorden/ acht ick ghenoech/ om mijn meeninghe bekent te maecken. Nu zynder wel eenighe dinghen meer, by sommige onsen Nederlandtsche Dichters in ghebruyck/ die my niet bevallen/ die oock niet te verantwoorden zijn: Dat sy niet achtede op 't smilten der vocalen/ brenghen een woordt/ dat met een enckel vocael eyndight/ teghen een ander/ dat met een enckel vocael begint/ en by dat men aen de syllaben der reghelen bevindt/ daer gheen versmiltinghe waer en nemen/ sonderlinghe alst hun zoo te pas komt: gelijck als men seggen soude/ de achste/ de elfste, de ander/ geacht/ en dergelijcke: dan als men segt te eer/ de eerste/ te hebben/ en sulcke meer/ die met een enckel vocael teghen een dubbel comen/ daer bevind ick noodlijck gheen smiltinghe te moeten volgen/ acht oock den toeblaes h. neffens de vocael soo crachtich als een ander vocael te wesen. Nu sagh ick noch geern een gemeen overeencomst van den geslachten/ getalen/ en dergelijcke dinghen/ gelijc by den Fransoysen/ en ander volcken wort gebruyct: Want sy segghen tot een Man Seigneur, en Signor, maer

Silben angeht, die auf der sechsten Silbe die Cäsur tragen, so halte ich diesen Vers von dreizehn Silben für gut:

In Gods geplanten Hof, in 't lustig Oostigh Eden,

weil er innerhalb seiner Cäsur wie im ganzen einen vollkommenen Sinn enthält. Diesen andern von 12 Silben dagegen für ganz schlecht:

Daerom ick bidd' u, wilt noch lijdsaem wesen: want,

darum weil er nach seiner Cäsur: „noch lijdsaem wesen, herleihen muss. Auch darum, weil er als ganzes nicht abschliesst, noch fassbar ist, und das „want (wenn) vom nachfolgenden Verse entleihen muss. Deshalb kann weder „wenn" noch „aber" oder ähnliches vor der Cäsur noch als Reim im Versende stehen, wenn man etwas tüchtig machen will. Zum andern ist dieser letzte Vers, ausgenommen das Wort lijdsaem (geduldig), nichts anderes als gewöhnliche Haussprache, wozu die Alexandriner, wenn sie nicht mit Vernunft davon gereinigt werden, ihrer Länge wegen sehr geneigt sind. Aber der vorhergehende von 13 Silben ist voll von schönen Haupt- und Nebenwörtern und weit entfernt von allem Hausgeschwätz.

Diese Beispiele und wenigen Worte halte ich für genügend, um meine Meinung kenntlich zu machen. Nun sind aber einige Dinge mehr bei einigen unserer Niederländischen Dichter im Gebrauch, die mir nicht gefallen, die auch nicht zu verantworten sind. Dass sie nämlich nicht auf die Verschleifung der Vokale achten, indem sie ein Wort, das auf einen einfachen Vokal endigt, neben ein anderes, das mit einem einfachen Vokal beginnt, stellen, sodass man an den Silben der Verse merkt, dass sie keine Verschmelzung wahrgenommen haben, es sei denn, dass es ihnen gerade passt; gleich als ob man sagen könnte: de achste, de elfste, de ander, geacht und dergl. Gebraucht man aber te eer, de eerste, te hebben und dergl. mehr, die mit einem einfachen Vokal an einen Doppelvokal stossen, so halte ich es für unnötig, eine Verschleifung folgen zu lassen; ich halte auch den Hauchlaut H neben einem Vokal für ebenso stark wie einen andern Vokal. Nun sähe ich noch gern beim Gebrauch der Geschlechter, Zahlen und dergl. eine gewöhnliche Uebereinstimmung wie bei den Franzosen und andern Völkern. Denn sie sagen zu einem Mann: Seigneur oder Signor, wir

wy segghen Heer/ en elder Heere/ Siel/ en Siele/ Eer/ en Eere/ en/ en ende/ en veranderen/ naer het ons in syllaben oft rymen te pas comt. Hier in/ en in meer/ sal traeglijck voorsien woorden: Want veel ghebreken (daer ick my niet suyver van roem) vindt' ick/ die wel verbeteringhe behoefden: Welcke ick verstandighe/ diens werck het is/ overgeve/ en bevolen laet. En keere my tot mijn Schilder-jeught/ welcke ick my hebbe onderstaen te leeren schilderen/ en niet dichten. Daerom segh ick zijnder nu bequaem/ oft begrijplijcke jonge geesten of vaten/ tot onse Schilder-const leer liefdigh oft lustigh wesende/ welcker Sielen uyt de seer hooghe hooghte afstijghende/ zijn doorghevaren ter gheluckiger tijd/ de vernuftbarighste Hemel teeckenen oft lichten/ doe sy den lichamen met een roerende leven toeghevoeght zijn gheworden/ oft die in 't ghenieten van der eerster Locht uyt soo goede gesterten hebben ghesoghen/ oft ingheslorpt een gantsche toegheneghentheydt/ in onse Schilder-const behendigh te wesen/ op Philosoophsche wijse te spreken/ die men desen mijnen willigen dienst dancklijck aennemen/ en snel-gheestigh opmercklijck achten op d'onderwijsige deelen/ die ick in desen mijnen Schilder-consten gront/ oft gantschen Schilderboeck/ hen voor ooghen stelle oft vordraghe. Ick verhope dat sy gheen cleen vordeel oft nut daer door deelachtigh sullen worden. Hier toe soud' ick hen gheern een willigh hert aenspreken/ en eenen moedt gheven. Ghelijck de voortijdtsche Roomsche Hooftmannen plochten/ die door constighe vermaningen/ aen t' spies-swicken der krijgslieden hun vrymoedicheyt levende verweckt te wesen conden mercken: Soo bespreeck ick/ datse onvertsaeghdlijck toetreden/ en aengrijpen voor eerst het besonderste deel der Consten/ te weten/ een Menschlijck beeldt te leeren stellen/ oock eyndlijck/ alle ander omstandighe deelen t' omhelsen/ oft immers als Natuere en Gheest anders niet willen toelaten/ eenigh besonder deel/ om daer in uytnemende te moghen woorden: want het niet daeghlijcx gheschiet/ dat een alleen alles vermagh leeren/ begrijpen/ oft in alles uytnemende woorden can. Sulcx bevintmen onder onse Const/ van in den ouden oft Antijcken tijdt te wesen toeghegaen/ dat d'een in d'een/ en d'ander in d'ander geschickter en beter Meester gheweest is/ gehelijck men in hun levens sal bevinden. Want Apollodorus leyde sonderlingh toe op de

sagen aber Heer und Heere, Siel und Siele, Eer und Eere, End und Ende und verändern wie es uns in den Silben und Reimen gerade passt. Hierin und in anderem soll peinlich Obacht gegeben werden. Denn viele Gebrechen, von denen ich mich auch nicht frei rühmen kann [7]), finde ich, die wohl Verbesserung bedürften, die ich aber den Fachleuten, deren Werk dies ist, übergebe und befohlen sein lasse. Und kehre zu meiner Malerjugend zurück, der ich mich unterstanden habe, das Malen zu lehren und nicht das Dichten. Darum sage ich: sind da tüchtige und geschickte junge Geister oder Körper, begierig und freudig unsere Malerei zu erlernen, deren Seelen aus der höchsten Höhe hinabsteigend zu glücklicher Zeit die am meisten vernunfterzeugenden Himmelszeichen oder-Lichter duchfuhren. als ihre Körper das rührige Leben empfingen, oder die beim Genuss der ersten Luft aus guten Sternen die feste Neigung, in unserer Malerei gewandt zu werden, philosophisch geredet, eingesogen und eingeschlürft haben, so mögen sie meinen gern geleisteten Dienst dankbar annehmen und mit schnellem Geist aufmerksam auf die unterrichtenden Teile achten, die ich in dieser meiner Grundlage der Malkunst oder im ganzen Malerbuche ihnen vor Augen stelle und vortrage. Ich hoffe, dass sie keinen kleinen Vorteil oder Nutzen daraus ziehen werden. Hierzu will ich ihnen Mut einflössen. Gleich wie ehemals die römischen Hauptleute zu tun pflegten, die am Speereschütteln der Kriegsleute den durch ernste Ermahnungen aufgeweckten Mut erkennen konnten, so schmeichle ich mir, dass sie unverzagt herantreten werden, um zuerst den wichtigsten Teil der Kunst anzugreifen, d.h. eine menschliche Figur richtig konstruiren [8]) zu lernen, endlich auch alle andern zugehörenden Teile zu erfassen, oder wenn schon immer Natur und Geist es nicht zulassen, nur einen besondern Teil, um darin vollkommen werden zu können; denn es ist nicht alltäglich, dass einer allein alles zu erlernen und zu begreifen vermag oder in allem hervorragend sein kann. So findet man, dass solches sich schon in unserer Kunst während der alten oder antiken Zeit zugetragen hat, dass nämlich einer in dem einen, der andere in dem andern Kunstzweig ein geschickterer und besserer Meister gewesen ist, wie man in ihren Lebensbeschreibungen finden wird. So legte Apollodor [9]) sich besonders auf die Schön-

schoonheyt. Zeuxis maeckte te groote hoofden: maer was goet Fruytschilder. Eumarus ghewende hem alles te doen nae't leven. Protogenes con eerst maer scheepkens schilderen. Apelles was in alles gracelijck. Parasius, goet van omtreck, Demon, vol inventien. Tymanthes, verstandigh: in zijn werck was altijts eenighen verborghen sin oft meyninghe. Pamphilus was gheleert. Nicomachus, veerdigh. Athenion, diepsinnigh. Nicophanes, net en suyver. Amulius, schoon van verwen. Pausias, fraey van kinderen/ en bloemen/ Asclepiodorus goet van mate/ oft proportie. Amphion, van ordineren, Serapio, fraey in 't groote, Pyreicus, in 't cleen, Anthiphilus, in cleen/ en groot. Dionisius con alleen Menschenbeelden schilderen. Euphranor, alles. Nicias, beesten/ besonder Honden. Nicophanes, copieren/ en was suyver in zijn werck. Mechopanes, te rouw in zijn verwen. Nealces, fraey van uytbeeldinghe. Aristides, van affecten. Clesides, nae 't leven/ oock by onthoudt: en Ludius, van Landtschap. De selve verscheydenheden salmen oock vinden by den dees-tijdtsche Italianen en Nederlanders te zijn geweest/ hier te langh te verhalen: waer by de Ieught geleert sal wesen/ om in de Const volherden/ te grijpen nae t' ghene Natuere meest aenbiedt. Ist niet de volcomenheydt in beelden en Historien/ so mach het wesen Beesten/Keuckenen/ Fruyten/ Bloemen/ Lantschappen/ Metselrijen/ Prospecktiven/ Compartimenten/ Grotissen/ Nachten/ branden/ Conterfeytselen nae t' leven/ Zeen/ en Schepen/ oft soo yet anders te schilderen. Maer boven al behoort oft behoeft yeder op t' uyterste yverigh en vyerigh te trachten/ om d'eenighe opperste heerschappije onser Consten tot hem te trecken en te vercrijghen/ waer toe men sonder eenigh ghevaer/ krijgh oft bloetvergieten/ gheraken can/ als men maer ernstigh met stadighen vlijt de milde Natuere te baet comt; ghelijck ick nu voor eerst mijn lieve Schilder-Ieught/ met een hertlijcke vroylijcke aenporrende vermaninghe ben lustigh daer om t' haren besten aen te spreken/ en met eenen haer te raden/ geensins afghescheyden/ noch vreemt te wesen van alle deught/ eere/ vriendlijckheydt/ en beleeftheydt/ dat welcke doch stadige/ trouwe/ en gemeensaem ghesellinnen der Consten/ by alle edel fraey gheesten behooren te wesen. Vaert wel.

heit, Zeuxis machte zu grosse Köpfe, war aber guter Früchtemaler. Eumaros gewöhnte sich daran, alles nach der Natur zu malen. Protogenes konnte zuerst nur Schiffe malen. Apelles war in allem anmutig. Parrhasios war gut in der Umrisszeichnung, Demon [10]) voller Erfindungen, Timanthes klug, in seinem Werk lag immer ein besonderer Sinn verborgen. Pamphilos war gelehrt, Nikomachos hatte eine leichte Hand, Athenion war ein Grübler, Nikophanes war nett und sauber. Famulus [11]) schön in Farben, Pausias schön in Kinder-und Blumenstücken. Asklepiodoros gut in der Proportion, Melanthius [11]) in der Komposition, Serapion schön in grossen Figuren, Pyreikos in kleinen Gegenständen, Antiphilos in kleinen und grossen, Dionysius konnte nur menschliche Figuren machen, Euphranor alles, Nikias Tiere, besonders Hunde, Nikophanes kopiren und war sauber in seinem Werk, Mechopanes [11]) zu rauh in seinen Farben, Nealkes [11]) hübsch in Symbolen [12]), Aristides in Affekten, Klesides [11]) im Zeichnen nach der Natur und aus dem Gedächtnis und Ludius in Landschaften. Dieselben Verschiedenheiten wird man auch bei den modernen Italienern und Niederländern finden, die aufzuzählen hier zu weit führen würde, wodurch aber die Jugend lernen könnte, in der Kunst auszuharren und danach zu greifen, wozu sie die Natur am meisten treibt. Ist es nicht die Vollkommenheit in Figuren und Historien, so mögen Tiere, Küchenstücke, Früchte, Blumen, Landschaften, architektonische Verzierungen [13]), Architekturbilder [14]), Kompartimente [15]), Grottesken, Nachtstücke, Brände, Porträts nach lebenden Personen, See und Schiffe gemalt werden. Aber vor allem muss jeder mit dem äussersten Eifer danach trachten, die völlige Herrschaft über unsere Kunst an sich zu ziehen und zu erlangen, wozu man ohne irgend welche Gefahr, Krieg oder Blutvergiessen gelangen kann, da einem bei ernsthaftem und stetigem Fleiss die milde Natur zu Hilfe kommt; und so will ich nun zuerst meine liebe Malerjugend mit einer herzlichen, fröhlichen, aufmunternden Ermahnung zu ihrem Besten ansprechen und ihr zugleich raten, nicht abgeschieden und fremd aller Tugend wie Ehre, Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit zu sein, die doch als stetige treue Bundesgenossen der Künste bei allen edelen schönen Geistern sein müssen. Lebt wohl.

EXHORTATIE, OFT VERMANINGHE/ AEN D'AENCOMENDE SCHILDER-JEUCHT.

Dat eerste Capittel.

1) O Hebes spruyten/ Genius Scholieren/
Ghy die hier en daer/ in plaetse van schryven/
Hebt becladdert/ en vervult u Pampieren/
Met mannekens/ Schepen/ verscheyden dieren/
Dat ghy nauw ledighe plaets' en laet blyven/
Schijnend' of Natuer' u voort wilde drijven/
Een Schilder te wesen/ soo dat u Ouders
U daer toe aenvoeren op lijf/ en schouders.

D'Ouders seggen lichtelijck/ sy willen hun kinders Schilders maken/ doch t' is hun werck oft in hun macht niet.

2) By ghemeyn oordeel wort u toeghewesen
Te zijn een Schilder/ 't woort is licht te spreken/
Maer Schilder/ en Schilder/ siet/ tusschen desen
Leyt soo hooch eenen grooten Bergh gheresen/
Dat veel de reyse moeten laeten steken/
T'is hier niet te doen met Maenden oft Weken/
Maer volcomen Iaeren hier toe behoeven/
Al eer dat ghy eenich gheniet sult proeven.

Tusschen Schilder en Schilder light eenen grooten bergh.

3) Ten waer niet goet dat men u hier aen riede/
Dees Const is self van aensoetender mijnen/
Licht aen te vatten/ elcken te ghebiede/
Maer elck sie toe/ dat hem niet en geschiede
Als de simpel Mugghe/ verblijdt in 't schijnen/
Van 't blinckende keers-licht/ t' haerder ruwijnen
Dwaselijck gheneghen/ daer in te vlieghen/
Want s' ghelijcx hier veel haer selven bedrieghen.

De Schilderconst is aensoetich/ maer swaer te leeren.

4) Sijt dan gewaerschout/ want der Consten kele
Loost soetelijck nae de Serenes stemmen

EXHORTATIO ODER ERMAHNUNG FÜR DIE JUNGEN ANFÄNGER IN DER MALEREI.

Das erste Kapitel.

1. O Pfleglinge der Hebe [16]), Schüler des Genius, die ihr hie und da anstatt zu schreiben eure Papiere beschmiert und angefüllt habt mit Menschen, Schiffen und verschiedenen Tieren, dass ihr kaum freien Platz übrig liesset; es scheint, dass die Natur euch vorwärts treiben will, Maler zu werden, so dass eure Eltern euch noch mehr dazu anspornen.

Die Eltern sprechen leichthin, sie wollen aus ihren Kindern Maler machen; doch ist das weder ihr Werk, noch liegt es in ihrer Macht.

2. Durch allgemeines Urteil wird euch zuerkannt, Maler zu sein; das Wort ist leicht ausgesprochen, seht, aber zwischen Maler und Maler liegt ein so hoher Berg, dass viele die Reise bleiben lassen müssen. Es ist hier nicht mit Monaten und Wochen getan, sondern hierzu gehören ganze Jahre, bevor ihr einigen Vorteil geniessen werdet.

Zwischen Maler und Maler liegt ein hoher Berg.

3. Es wäre nicht gut, euch hierzu zu raten; denn diese Kunst ist selbst schon von verlockendem Aeussern, ist leicht zu erfassen, steht jedem zu Gebote. Aber jeder sehe zu, dass es ihm nicht ergehe, wie der einfältigen Mücke, die ergötzt vom Schein des strahlenden Kerzenlichtes eigenwillig zu ihrem Verderben hinein fliegen will, weil viele hierbei selbst sich in ganz gleicher Weise betrügen [17]).

Die Malerei ist lieblich, aber schwer zu erlernen.

4. Seid dann gewarnt vor der Stimme der Kunst, denn sie klingt süss nach Art der Sirenenstimmen, die jeden freundlich

Aenlockend'elcken bevallijck ten spele/
Maer bij haer te comen moetmen al vele
Weghen besoecken/ en waters doorschwemmen/
Noch isser soo hoogh eenen bergh te clemmen/
Ghy en comter niet over vroegh noch late/
Of ghy en hebt de Natuere te bate.

Sonder natuere can men gheen Schilder worden.

5) Want Natuere heeft op veelderley trappen/
Eenen winckel oft doorganck/ in den welcken
Sijn alle Const en Ambacht ghereetschappen/
Hier door alle Ionghe kinderen stappen/
Eer sy noch Moederlijcke borsten melcken/
En de milde Natuere gheeft hier elcken
Eenich bysonder instrument in handen/
Om zijn broot te winnen in s' Werelts landen.

Natuere gheneyghet yeder jeught meest tot yet bysonders.

6) Verscheyden zijn haer giften en Iuweelen/
Hier geeftse Ploeghen/ daer hamers/ daer bylen/
Hier Truffels/ daer Boecken/ ginder Pinceelen/
Maer d'onverstandighe Ouders verdeelen
Wel dickwils de natuerlijcke stijlen/
En so comet (eylaes) datter somwijlen
Natuerlijcke Schilders gaen achter ploeghen/
En Bouweren haer aen Pinceelen voeghen.

Ouders behooren vlytich te mercken op de gheneghentheydt der Ieught/ nae 't schrijven Platonis/ in de derde tsaemspraec van zijn Republ.

7) Doet u Natuer het Pinceel niet verwerven/
Soo mocht ghy wel in tijdts keeren te rugghe/
Latend' u ydel voornemen versterven/
Sparende tijt en cost/ om niet bederven/
U selven/ als de voor-verhaelde Mugghe/
Al te langh en smal sal u zijn de brugghe/
In 't begin uytscheyden is minder schande/
Dan datmen in 't leste valt door de Mande.

Vroech is te mercken/ of yemands een goet Schilder/ sal worden.

8) Of ghy de Natuer hebt t'uwer vriendinnen
By den aert dijns geests salmen vroech afmeten/
Want 't moet schier van in der Wieghe beginnen
Slanghen verworghen/ dat nae sal verwinnen
Nemeetsche Leeuwen/ en Monsters van Creten,
Oft ghehoofde Lernen/ seer quaet van beten,
Cacussen/ Cerberen/ wreede Centauren

zum Spiele heranlocken [18]). Aber will man zu ihr gelangen, muss man viele Wege begehen und viele Gewässer durchschwimmen, auch muss man dann noch einen sehr hohen Berg erklimmen. Doch werdet ihr weder früh noch spät hinüber kommen, eilt euch nicht die Natur zu Hilfe.

Ohne die Natur kann man kein Maler werden.

5. Denn die Natur hat auf verschiedenen Stufen einen Winkel oder Gang, in dem alle Kunst- und Handwerksgeräte liegen. Hierdurch gehen alle kleinen Kinder, bevor sie noch an der Mutterbrust saugen, und die milde Natur gibt hier jedem ein besonderes Instrument in die Hand, damit er in der Welt sein Brot verdienen kann.

Natur macht meistens jeden Jüngling zu etwas besonderem geneigt.

6. Verschieden sind ihre Gaben und Juwelen. Hier gibt sie Pflüge, dort Hämmer, dort Beile, hier Schöpfkelle, dort Bücher und weiterhin Pinsel. Aber die unverständigen Eltern verwechseln oft die natürliche Anlage, und so kommt es, ach, dass oft Maler von Natur aus hinter dem Pflug hergehen und Bauern sich an Pinsel hängen.

Die Eltern müssen fleissig Acht geben auf die Neigung der Jugend, nach dem Schreiben des Platon im dritten Gespräch seiner Republik. Platon, Staat III, 413 C ff.

7. Lässt die Natur euch die Pinsel nicht erlangen, so mögt ihr wohl bei Zeiten den Rücken kehren und euer eitles Vorhaben ersterben lassen, ihr spart Zeit und Geld und werdet euch nicht selbst verderben, wie vorerwähnte Mücke. Zu lang und schmal wird euch die Brücke sein. Im Anfang ausscheiden bringt geringere Schande, als dass man sich zuletzt (als unfähig) bekennt [19]).

Früh ist zu merken, ob jemand ein guter Maler werden wird.

8. Ob ihr die Natur zur Freundin habt, muss man an der Art eures Geistes früh abmessen können; denn mit dem Schlangenerwürgen muss schon in der Wiege begonnen werden, um dann später nemeïsche Löwen und kretische Ungeheuer oder lernäische Häupter mit grässlichen Rachen, Cacusse, Cerberusse und wilde Centauren zu überwinden und um das Haupt mit grünem Lorbeer bekränzt zu erhalten.

Om t' hooft t' hebben becranst met groene Lauren
9) Cruyden/ die wij Distel oft Netel nommen/
Van nieuws wassende vroech steken en bijten/
Oock sal hem by tijts t' hout beginnen crommen/
Dat eens haec zal worden/ dus t'eender sommen/
Onder der Graphidis Consten subditen/
Ionghers die naemals de ghemeyn limiten
Hebben t' overvlieghen/ sullen opheffen
En vroech beginnen/ ander overtreffen.
10) Doch drijft u Natuere tot sulcke weghen/
Met behendich vernuft/ daer toe bevallijck/
Hebbend'een sulck deel uyt haer hant vercregen/
Dat ghy in uwen gheest/ sin en gheneghen/
Bevoelt leven inbeeldinghen ontallijck/
Naer den prijs te schieten/ u niet en sal ick
Ontraden/ ter avontueren oft mochte
Ten eynd' eens ghelucken dat het gherochte.
11) Doch geenen arbeydt laet u verdrieten/
Die aenhoudt/ mach op verwinninghe hopen/
Nae t' besueren machmen t' soete ghenieten:
Want t' is hier eenen Papegaey te schieten/
Van hondert comt nauw een tot volcomenheydt.
Die van hondert nauw een can recht ghenopen/
Dus blijft de Const als eenen Ethiopen
Orientalischen Peerel op eerden/
Altijts verheven in seer grooter weerden.
12) Natuere geeft somtijts haer Schildergaven
Daer tijdt noch middel is te moghen leeren/
Maer noots bedwanck/ om den cost te beslaven/
Dat sulck edel gheest moet blijven begraven/
Als verborghen schat/ een jammer verseeren:
Maer als gaef en middel te samen keeren
By oeffeningh/ lust en stadigh bevlijten/
Dan baert arbeydt versoetende profijten.
13) Nu dan ghy jonghe Pictoriael sinnen/
Laet varen al onnutte kinder prachten/
Wilt ghy ten Throone deser Consten binnen/
Ghy moets'aenhanghen en stadich beminnen/

9. Kräuter, die wir Disteln oder Nesseln nennen, die immer von neuem wachsen, stechen und beissen früh. Auch soll frühzeitig das Holz sich krümmen, das einst ein Haken werden soll. Aber nun kurz, die gleichen Beispiele finden sich in der unten angesetzten Zeichenkunst [20]); Jünglinge, die später die allgemeinen Grenzen überfliegen sollen, werden sich früh erheben und beginnen, die andern zu übertreffen.

10. Doch treibt euch die Natur auf solche Wege, dass, wenn ihr bei raschem und dazu anmutigem Geist eine solche Gabe aus ihrer Hand erhalten habt, ihr in eurem Geist, Verstand und eurem Sinn zahllose lebendige Vorstellungsbilder seht, so werde ich euch nicht abraten, nach dem Preis zu schiessen und zu versuchen, ob es endlich nicht einmal glücken möge, ihn zu treffen.

11. Doch lasst euch keine Arbeit verdriessen, wer aushält, kann auf Gewinn hoffen; nach der Mühe mag man das Süsse geniessen, denn es gilt hier einen Papagei zu schiessen, der kaum von einem unter hunderten recht getroffen werden kann. So bleibt die Kunst immer wie eine ethiopische, orientalische Perle auf Erden in hohem Wert.

Unter hunderten kommt kaum einer zur Vollkommenheit.

12. Natur gibt oft ihre Malergaben dorthin, wo weder Zeit noch Mittel zum Erlernen vorhanden sind, sondern nur der Zwang der Not, den Unterhalt zu erarbeiten. Dass solch edler Geist begraben bleiben muss als verborgener Schatz, ist ein grosser Jammer. Aber wenn Mittel und Gaben mit Arbeit, Lust und stetigem Fleiss zusammen kommen, dann trägt die Arbeit süssen Profit.

13. Nun denn, ihr jungen Malergeister, lasst fahren dahin allen unnützen Kindertand. Wollt ihr hin zum Trone dieser Kunst, so müsst ihr ihr anhangen und sie stetig lieben, denn sie ist eifersüchtig, und sie auch sehr hüten [21]). Nach Federbetten

Die Kunst ist eifersüchtig,

De Const is jelours/ daerom moet men haer tegendeel vermyden.

Want sy jelours is/ en oock seer te wachten/
Op t' ghepluymde bedde moet ghy niet achten/
De slaperighe traecheydt moet ghy swichten/
Oock Bacchi cruyck en Cupidinis schichten,

14) Wilt u altijts mede jonghers verkiesen/
Die haer geeren tot neersticheydt versnellen/
Hoe schoon t' weder is in doyen oft vriesen/
En soeckt nemmermeer veel tijdt te verliesen
Met de weeldighe wittebroots ghesellen/
Quelt een weynich/ om niet eeuwich te quelen/

Tijts waerneminghe wort gheraden/ en tijdt van tijdt te nemen.

Geeft tijdt u tijt/ wilt tijdts tijdt niet verspelen/
Weyghert tijdt u tijt/ wilt tijdts tijdt ontstelen.

15) Coorenheert een Poeet/ neerstich van zeden/
Had in den mondt voor een Spreeckwoort ghemeynich/
Als hy eenighe sach/ die niet en deden
Dan hunnen tijdt overdadich besteden

Spreeckwoort van Coornhert.

Sy hebben te vel/ dat ick heb te weynich/
Nochtans wy's even veel hebben/ pleynich
Meynende tijdt/ die hey veelsins bestierich
Socht te winnen met vlijt/ altijt tijtgierich.

16) Daer zijn noch tijdt-arem wel derghelijcke/
Die elcken tijdt in drien wel wilden splijten/
Makende tijdt van ontijdt met practijcke:
Dan vintmer die altijts zijn even rijcke
Van tijdt/ hoe coever sy den tijdt verslijten/
Soo dat s' hem ongheachte daer henen smijten/

Dit is van Goltzio voormael aerdich uytghebeelt.

Met Potten/ Croesen/ Colven en Rincketten/
Wants' op zijn weerdicheyt niet veel en letten.

Hoe costelijck den tijt is.

17) Nochtans (eylaes) wat sal ons doch ten lesten
Meer als den costelijcken tijt ontbreken/
Als wij moeten ruymen dees Aerdsche nesten?
Teghenwoordich heden is noch ten besten/
Gister in eeuwicheyt voor by ghestreken
En morghen onghewis/ niemant te spreken
En weet/ of hy dien sal moghen becommen/
Summa/ den tijdt passeert alle rijckdommen.

18) Doch minder achtmen (met sanck/ Luyten/ Herpen/

dürft ihr nicht trachten, die schläfrige Trägheit müsst ihr vermeiden, wie den Krug des Bacchus und die Geschosse Cupidos. darum muss man ihre Feinde meiden.

14. Wollt doch immer Genossen erwählen, die gern zur ernsten Arbeit eilen, wie schön das Wetter auch ist, bei Tau und bei Kälte, und sucht nie viel Zeit zu verlieren mit wollüstigen verwöhnten Gesellen. Müht euch ein wenig, um euch nicht ewig zu quälen. Gibt Zeit euch Zeit, so wollt die Zeit der Zeit nicht verschwenden, verweigert die Zeit euch Zeit, so wollt Zeit der Zeit stehlen. Das Achtgeben auf die Zeit wird geraten und die Zeitersparnis.

15. Coornhert [22]), ein Poet ernst von Sitten, führte gewöhnlich ein Sprichwort im Munde, wenn er einige sah, die nichts taten als ihre Zeit verschwenden: „Sie haben von dem zu viel, wovon ich zu wenig habe, obschon wir viel von ihm haben." Er meinte einfach die Zeit, die er auf viele Art eifrig und fleissig zu gewinnen suchte, immer begierig nach ihr. Sprichwort des Coornhert.

16. Es sind da noch solche Zeitarme, die jede Zeit wohl dreimal spalten wollen und Zeit aus Unzeit mit Geschick machen. Dann findet man welche, die immer gleich reich an Zeit sind, wie sehr sie auch die Zeit verschwenden, so dass sie sie unbeachtet mit Töpfen, Krügen, Kolben und Pfannen fortwerfen, da sie nicht viel Gewicht auf ihren Wert legen. Dies ist ehemals von Goltzius gehörig dargestellt [23]).

17. Was soll uns dann, ach, schliesslich mehr als die kostbare Zeit, fehlen, wenn wir das Erdennest räumen müssen? Das gegenwärtige Heute ist noch das beste, das Gestern ist in Ewigkeit vorbeigezogen, das Morgen ist ungewiss, niemand kann davon sprechen, ob er es überhaupt erhalten wird. Summa, die Zeit übertrifft alle Reichtümer. Wie kostbar die Zeit ist.

18. Doch weniger achtet man, durch Gesang mit Lauten und

Met wandelen/ om verteeren de spijse/
Oft yet soo gheheeten/ om t' sins verscherpen/
Den tijdt te verliesen/ dan wech te werpen
Goudt oft Silver doch van leegheren prijse
Als tijdt/ en zijn occasie propijse/
Tijdt en oorsaeck/ oft tijdts gheleghenheyt voorby niet weder te becomen.
De welck/ eens wesende voor by ghevloghen
Wy nemmermeer weder crijghen en moghen.
19) Soo is dan tijdt-verlies een groote schade/
Niet te verhalen met ghelt noch met goede:
Dus Iongers/ boven Goudt houdt tijdt te rade/
Traegheyt moeder van alle quaedt/ en voester van armoede.
En verdrijft traecheyt die van allen quade
Is moeder/ en voester van armoede:
Dan brengt noch med' elc quaet zijn eygen roede
Tot rechter straffe/ jae en gheen een vreester
Wreedelijck te slaen zijn Autheur oft Meester.
20) Den Dronckaert valt in de slijckighe goten/
Alle ondeucht brengt haer straffe mede.
En moet beroyt veel onghemacx verdraghen/
Van des dronckenschaps quaet ende quade vruchten.
Iae wat zijnder uyt dronckenschap ghesproten
Al schandelijck en grouwelijck exploten?
Die nuchter-sinnich seer zijn te beclaghen/
Bysonder d'onbeterlijcke dootslaghen/
Daer Menschen handen brekende aenraken
Gods hantwerck/ dat niemant can weder maken.
21) Siet/ wat die garsten sop al can uyt rechten/
Hoe menich maket noch van Menschen Vercken/
Dat het vechten van onverstandige gepresen/ nochtans groote schande is.
Ghelijck als men leest van Ulissis knechten:
Maer wat schadelijcker dingh is het vechten:
En hoe seer ghemeyne/ tot sulcx verstercken
T' sotte Weerelts lof/ die in sulcke wercken
De corsel-coppighe noemt/ cloecke helden/
En verduldighe wonderlijck can schelden.
22) Nochtans is veel stercker (nae t' woort der wijsen)
Die zijn eygen gemoet verwint geheelijck/
Dan die ander doodet/ en meer te prijsen/
Al doet den naem Moorder elcken afgrijsen/
Den naem Dief is als schandelijcker leelijck
Om vooren te spreken/ in t' recht appeel ick/

Harfen, mit Wandeln, um die Speise zu verdauen, oder wie jetzt gesagt wird, um die Gedanken zu verschärfen, die Zeit zu verlieren, als Gold oder Silber wegzuwerfen, die doch von geringerem Wert sind als die Zeit; denn ist die günstige Gelegenheit einmal vorbeigeflogen, können wir sie nimmermehr wieder erhalten.

Ist Zeit und Anlass oder die Gelegenheit vorbei, so sind sie nicht wieder zu erhalten.

Trägheit ist Mutter alles Bösen und Ernährerin der Armut.

19. So ist denn Zeitverlust ein grosser Schade, der weder mit Geld noch mit Gut zurückzugewinnen ist. So schätzt denn, Jünglinge, über Gold die Zeit und vertreibt die Trägheit, die die Mutter von allem Uebeln ist und die Amme der Armut; denn es bringt noch jedes Uebel, seine eigene Rute zur gerechten Strafe mit, um ohne Furcht seinen Schöpfer oder Meister schrecklich zu schlagen.

Alle Untugend bringt ihre Strafe mit sich.

Von den üblen Früchten der Trunksucht.

20. Der Trunkenbold fällt in die schlammige Gosse und muss beschmutzt viel Ungemach ertragen. Ja, was für schändliche und grauenhafte Taten sind nicht aus Trunksucht entstanden? Die Nüchtern sind besonders wegen des unheilbaren Totschlagens sehr zu beklagen, dann wenn Menschenhände zerstörend Gottes Werk erfassen, das niemand wieder machen kann.

Od. X, 239.

Dass das Kämpfen, obgleich von Unverständigen gepriesen, doch eine grosse Schande ist.

21. Seht, was die garstige Trunksucht alles ausrichtet, wie manchen macht sie zum Schwein, gleich wie man von Odysseus' Knechten liest. Aber welch schädlicheres Ding gibt es als das raufen, und wie ist das hässlich, dass das Lob der einfältigen Welt solches Unheil noch verbreitet, indem sie bei solchem Tun die Unverschämten kluge Helden nennt, und die Geduldigen wunderlich schilt.

22. Doch ist der viel stärker, nach dem Wort der Weisen, der sein eigenes Gemüt völlig bezwingt, und mehr zu preisen als der, der andere tötet. Jeden schreckt der Name Mörder ab; auch schändlich und hässlich ist der Name Dieb. Um ihn in Schutz zu nehmen, appelliere ich an das Recht, kann doch ein Dieb seinen

Doch can wel den Dief t' pack wederom gheven
Maer den Moorder den dooden niet doen leven.

Dat de Schilderjeugt/ dronckenschap vermijden moet.

23) Dus de dronckenschap met haer quade vruchten
Die te langh/ en t' onnut zijn om verhalen/
O leersaem sinnen/ wilt wijselick vluchten/
Op dat der Consten verkeerde gheruchten
In den afgrondt Stigis eens-mochten dalen/
Als van Schilder cranck-hoofd/ en ooc mocht falen
T' gemeyn volcx Spreeckwoort/ hoe Schilder hoe wilder/

T'spreeckwoort moest wech van hoe schilder hoe wilder.

En veerkeerde in/ hoe schilder hoe stilder.

Dwaes voornemen van eenighe Constenaeren, te willen gheruchtich zijn door een quaet leven.

24) Want schijnt of de const door eenige Luyden
Moet zijn verciert/ met dat segghen/ t' is jammer
Dat desen fijnen Gheest neffens zijn stuyden
Is eenen soo droncken/ wilden en ruyden
Corsel-cop/ en soo licht en fel vergrammer
Doch sulkx vercoelt menich Const-liefdich vlammer/
Oock dies de nooder eenighe beminders
De Const willen laten leeren haer kinders.

Valsche meeninghe/ dat de meeste Constenaeren zijn de meeste deuchnieten: want het is tegen de Natuere der Schilder-const Datse naem onweerdich zijn onder Constenaeren/ die ongheschickt van leven zijn.

25) Verschrickt u niet/ o edel Schilderjeuchden/
Dat om eenighe qua-vruchtighe rancken
Moet wesen ghehoort/ tot onser onvreuchden/
Of meeste Constenaers alderminst deuchden/
Waer van men somtijds soo eenen mach dancken/
Dieder eenen grooten hoop can bestancken/
Zijnde wederspannich d' edel Natuere
Der Schilder stilwesighe study puere.

26) Sy zijn onweerdich onder Constenaeren
Gherekent/ die alsoo brenghen verloren
Haren edelen gheest/ ghelijck oft waren
Woeste/ ongheschickte/ ruyde Barbaren,
Daer doch oyt soo sonderlingh uytvercoren
Den naem der Schilders was bij Oratoren/
Senatoren/ Philosophen/ Poeten/
Princen en Monarchen hooghe gheseten,

Schilders waren oyt liefgetal/ bij den Princen/ een Gheleerden.

27) Die met zijn constich werc/ soetelijck prangen
Can d'ooghen der Menschen/ dat uyt de wonste

Packen wiedergeben, aber der Mörder den Toten nicht wieder lebendig machen.

23. Dies ist die Trunksucht mit ihren üblen Folgen, die herzuzählen zu lange dauern und unnütz sein würde. O, lernbegierige Geister, flieht sie weislich, auf dass der Künste falscher Ruhm vom Ueberspanntsein der Maler einmal in den Abgrund des Styx versinken möchte, wie auch das Sprichwort des gemeinen Volkes „so wild wie ein Maler"[24]) zerbrochen würde und sich in „so gesittet wie ein Maler" verkehrte.

Dass die Malerjugend die Trunksucht meiden soll. Das Sprichwort muss fort „so wild wie ein Maler".

24. Es scheint, als ob die Kunst durch einige Leute geschmückt werden müsse, indem sie sagen: Es ist ein Jammer, dass dieser feine Geist neben seinen Studien so ein trunkener, wilder, roher und aufgeblasener Mensch ist, und so leicht und heftig erzürnt wird. So etwas kühlt manche kunstliebende Flamme ab; auch werden darum verschiedene Kunstfreunde ungern ihre Kinder die Kunst erlernen lassen.

Falsches Vorgehen einiger Künstler, durch üblen Lebensgang berüchtigt werden zu wollen.

25. Erschreckt nicht, edle Malerlehrlinge, darüber, dass wegen einiger übler Früchte zu unserem Leidwesen gehört werden muss, die meisten Künstler besässen sehr wenige Tugenden. Hierfür braucht man sich nur bei so einem zu bedanken, der dadurch eine grosse Menge verstänkern kann, dass er sich der edlen Natur des stillen und reinen Studiums der Maler nicht fügt.

Falsche Meinung, dass die meisten Künstler die meisten Untugenden hätten, denn es ist gegen die Natur der Malerei.

26. Die sind unwürdig unter die Künstler gerechnet zu werden, die so ihren edlen Geist verloren gehen lassen, als wären sie wüste, ungeschickte und rohe Barbaren, da doch immer der Name der Maler so besonders auserwählt bei Rednern, Senatoren, Philosophen, Poeten, Fürsten und mächtigen Monarchen war.

Dass diejenigen des Namens Künstler unwürdig sind, die ein schlechtes Leben führen. Maler waren immer geschätzt bei Fürsten u. Gelehrten.

27. Der mit seinem kunstreichen Werk die Augen der Menschen süss bestricken kann, dass aus der Wohnung der Herzens

Gleich wie der kunstreiche Maler mit seinem Werk

Ghelijck als den constigen schilder met zijn werck den mensch aenloekt te sien/ moest met de Const des eerlijcken levens/ yeders hert en vrientschap na hem trecken.

Des herten haer gemoet daer aen blijft hangen/
Die behoorde oock elcx vrientschap bevanghen
Met vroom en eerbaer zijn/ welck is een Conste
Boven alle Consten/ om goode jonste/
Ghenade en vrientschap nae herten wenschen/
Vercrijghen by Gode end' alle Menschen.

Onder Schilders most de beleeftheyt d'overhandt hebben.

28) Onder al die Schilder-const name voeren/
Behoorende sonderlingh te regieren
Die edel beleeftheyt /die self der Boeren
Herten dickwils can beweghen/ beroeren/
Met haer redelijcke soete manieren:
Summa alle gheschickte/ goedertieren
Bescheydenheyt/ most zijn begrepen/ onder
Den naem oft t' woort Schilderachtich bysonder.

Beleeftheyt vermach vele. Alle bescheydenheyt onder t' woort schilderachtich begrepen.

29) De schilders dan Schilderachtich behoorden
Neder te legghen/ slechten/ en verdrijven
Alle benijdinghe/ twist/ en discoorden/
Met sachte/ wijse/ redelijcke woorden/
En niet met vechten/ quaetspreken oft kijven/
Als op de Merckt visch-vercoopende Wijven/
Die vele malcanders fame beroofden/
En licht smijten de korven nae de hoofden.

Schilders moesten vechten noch kijven/ maer met wijsheyt alle geschillen slechten. Onverstant is moeder van onvreden.

30) Men sal oock niet volgen Wagenaers lessen
Bij wien de beleeftheyt heeft weynich stede/
En slechten haer querelen en processen
Onder malcander/ met vuysten en messen/
Want onverstandt is moeder von onvrede:
Maer den rechten aerdt der Consten brengt mede/
Dat de verstandighst' in Consten gheresen
Behoorden oock alder beleefst te wesen.

Leest hier van int leven van Pamphilus den Macedonischen schilder.

31) Nadien der Griecken en Romeynen Zele
Ginck tot Pictura soo vierich vermeeren/
Dat sy verboden met straffen bevele/
Datmen niet en soude/ dan alleen Ele
Gheboren kinderen/ t' schilderen leeren/
Soo betaemt dan noch wel/ de Const ter eeren/
Alle deucht en beleeftheyt hun beneven/

ihr Gemüt daran hängen bleibt, der muss auch eines jeden Freundschaft durch frommes und ehrbares Wesen zu fangen suchen. Denn es ist eine Kunst über alle Künste grosse Gunst, Gnade und Freundschaft nach Herzenswunsch bei Gott und den Menschen zu erlangen.

anlockt zum Sehen, muss er auch durch die Kunst des ehrlichen Lebens eines jeden Herz und Freundschaft an sich ziehen.

28. Unter allen denjenigen, die den Namen der Malerei führen, muss besonders die edle Liebenswürdigkeit regieren, die selbst mit ihren redlichen und süssen Manieren der Bauern Herzen oft bewegen und rühren kann: Summa, alle tüchtige, barmherzige Sittsamkeit muss unter dem Namen oder dem Wort „malermässig" begriffen sein.

Unter Malern muss die Liebenswürdigkeit die Oberhand haben.

Liebenswürdigkeit vermag viel.

29. Solche malermässigen Maler müssen dann jeglichen Neid, Zwist und Uneinigkeit mit ruhigen, klugen und redlichen Worten niederlegen, schlichten und vertreiben und nicht mit Raufen, übler Nachrede und Keifen wie die Fische verkaufenden Marktweiber, die sich gegenseitig vielfach des guten Rufes berauben und sich leicht die Körbe an den Kopf werfen.

Jegliche Bescheidenheit muss im Wesen eines Malers begriffen sein.

30. Man soll auch nicht den Beispielen der Fuhrleute folgen, bei denen die Liebenswürdigkeit wenig Boden gefasst hat und die ihren Streit und ihre Händel untereinander mit Fäusten und Messern schlichten. Denn Unverstand ist die Mutter des Unfriedens. Jedoch bringt es die rechte Art der Kunst mit sich, dass die Klügsten und in der Kunst am höchsten gestiegenen auch am allerliebenswürdigsten sein müssen.

Maler müssen weder raufen noch schimpfen, sondern müssen mit Weisheit alle Streitigkeiten schlichten.

Unverstand ist die Mutter des Unfriedens.

31. Nachdem der Griechen und Römer Sinn so sehr auf eine Verbreitung der Malerei ausgegangen ist, dass sie das strenge Verbot erliessen, irgend jemandem, ausser edel geborenen Kindern, das Malen zu lehren, so soll dann auch der Kunst zu Ehren daneben alle Tugend und Liebenswürdigkeit vorhanden sein, die nun dem edelen Pinsel anhaften.

Lest hierüber im Leben des Pamphilus, eines makedonischen Malers, nach.

Die nu den Edelen Pinceel aencleven.

Plutarchus segt ooc/ dat Emilius Paulus/ onder ander edel Konsten/ zijn Sonen leerde beelthouwen en schilderen.

32) Iovis Dochters/ de Gratien haer derder/
Worden gheschildert/ datter een gaet stappen/
U biedende den rugghe/ en dan werder
Twee teghen-comende ghemaeckt wat verder/
Welk bewijst/ dat wy voor een/ twee vrientschappen
Wederom ontfanghen/ om niet verslappen
In beleeftheyt/ maer te zijn altijts cloecker/
Over al daer mede te drijven woecker.

Exempel der beleeftheydt aen Apelles.

33) Dat den Schilder-prins Apelles bescheyden
En beleeft was/ en is niet te miswanen/
Connend' Alexander soo soèt aenleyden/
Dat hy hem daghelijcx quam sien arbeyden:
Noch is zijn beleeftheyt weert te vermanen
Aen Protogenem by den Rhodianen,
Den Persoon en t' werck brenghend' in extime/
Ghelijck noch volgen sal/ doch niet in rijme.

Lest hier van int leven van Raphael.

34) Oock Raphael, Hooft-schilder t' zijnen tijde/
Menich goet Meester daer oock loon verdiende/
In zijn gheselschap arbeydende blijde/
Eendrachtich van sinnen/ bevrijdt van nijde/
En gheen en was den anderen t' onvriende/
Den beleefden Raphael maer aensiende/
Het scheen dat dreef uyt haren sin met crachten
Alderley onedel snoode ghedachten.

35) Hoe Schilder hoe stilder dan nu voort henen/
Niet Schilder hoe wilder/ die doncker misten
Moeten drijven uyt den ooghen verdwenen/
Wesende soo helder en claer beschenen
Van twee soo blinckende nobel Artisten:
Dus dan o jonghe Pictorialisten/
Yeder hem de deuchtsaemheyt soo ghewenne/
Dat elck den rechten Consten aerdt bekenne.

36) U zijn twee de principaelste/ met namen
Des ouden en nieuwen tijts/ tot Exempel/
Dat de Const en de beleeftheyt betamen
Altijts by den Constenaer te versamen/

32. Jupiters Töchter, die drei Gratien, werden dargestellt, dass die eine dahinschreitet und euch den Rücken zukehrt, und weiter dann sind die zwei andern euch entgegenkommend etwas weiter hinten gemacht. Das bedeutet, dass wir für eine zwei Freundschaften wiederum erhalten[26]), um nicht in der Höflichkeit nachzulassen, sondern immer klug zu sein und überall damit Wucher zu treiben.

Plutarch [25]) sagt auch, dass Emilius Paulus seinen Söhnen unter andern edlen Künsten das Bildhauen und Malen lehrte.

33. Dass der Malerfürst Apelles bescheiden und höflich war, ist wohl zu glauben, konnte er doch Alexander so sanft dazu bringen, dass er ihn täglich arbeiten sehen kam, auch ist sich seiner Gefälligheit gegenüber dem Protogenes von Rhodos zu erinnern, dessen Person und Werk er in Ansehen brachte; wie noch folgen soll, doch nicht im Reim [4]).

Beispiele von der Höflichkeit des Apelles.
Plin. XXXV, 85.
Plin. XXXV, 88.

34. So auch Raffael, Hauptmaler seiner Zeit. Mancher gute Meister verdiente in seiner Gesellschaft fröhlich arbeitend guten Lohn, denn sie waren einträchtig in Gedanken und frei von Neid und niemand war dem andern ein Feind. Der blosse Anblick des liebenswürdigen Raffael schien mit Gewalt aus ihrem Sinn alle unedlen, schnöden Gedanken zu vertreiben.

Lest hierüber im Leben Raffaels nach.

35. Darum: „So gesittet wie ein Maler" heisst es fernerhin, nicht: „So wild wie ein Maler". Diese dunklen Nebel müssen vor den halberblindeten Augen verschwinden, da sie so hell und klar von solch zwei glänzenden edlen Künstlern beschienen werden. Darum, o junge Maler, jeder gewöhne sich so an die Tugend, dass er die rechte Art der Kunst bekennt.

36. Euch sind zwei der wichtigsten Namen der alten und neuen Zeit ein Beispiel, dass es sich gehört, dass Kunst und Höflichkeit sich immer in den Künstlern zusammen finden, sollen sie die

Fabel aus Ariost und zwar aus Orl. furioso.

Souden sy gheraken over den drempel
Van der onsterffelijcker Famen Tempel/
Of sy zijn anders in grooten dangiere
Van te verdrincken in Lethes Riviere.

Fabel uyt Ariosto/ en is genomen uyt il Furioso. Cant. 34 en 35.

37) Want indien de Poeten niet en dwalen
Een oudt Man isser/ die hem niet vermijden
Can van snellijck te loopen sonder dralen/
Wt en in het huys van de drie Fatalen/
Om de namen van alle dies'afsnijden/
En looptse schooten vol/ (wie't mach benijden)
In de coude Riviere Lethes gieten/
Op datser in sincken/ oft henen vlieten.

38) Het schijn geen Hert en mach so snel gedraven
Als desen ouden Grijs/ over en weder/
Ende langs t'water/ welck ontfanght zijn gaven/
Vlieghen al crijtende Gieren en Raven/
Met menich Voghel van verscheyden veder/
Dees uyt t'water daer sy toe dalen neder
Brenghen eenighe namen voort van allen/
Maer latense haest daer weder in vallen.

Bij desen ouden man verstaet den Tijdt.

39) Wt veel duysenden deser namen coever
Worter somtijdts weerdich ghevonden eenen/
Die niet en verdrinckt/ maer blijft aen den oever
Liggen op t'sant/ des schijnt den Man te droever/
Die uyt der Riviere wilt laten gheenen/
Maer twee witte Swanen/ teghen zijn meenen/
Daer mede henen vlieghen ende swemmen/
Tot daer eenen heuvel op is te clemmen.

Onder veel duysent eenen wort door Const gheruchtich.

Van den Tempel der Fame.

40) Op desen berg staet/ van schoonen gebouwe/
Eenen Tempel/ als van eender Godinne/
Daer uyt comt een Nimphe, oft schoon jonckvrouwe/
Dees namen afnemen van die ghetrouwe
Soet singhende Swanen/ verblijdt van sinne/
En brenght dees namen ten Tempelwaert inne/
Die in eeuwicheyt daer blijven gheschreven
Op den Pilaer/ die dat beeldt draeght verheven.

Beduydenis deser Fabel.

41) Dees Fabel beteyckent t'ghemeyne sterven/

Schwelle des Tempels der unsterblichen Fama überschreiten, oder aber sie sind in grosser Gefahr, im Lethe-Strom zu ertrinken.

37. Denn wenn die Dichter sich nicht irren, so ist da ein Greis, der es nicht unterlassen kann, rastlos und schnell aus dem Haus und in das Haus der drei Parzen zu laufen, um die Namen aller derjenigen, die sie abschneiden, haufenweise — wer wird Neid empfinden? — in den kalten Lethe-Strom zu werfen, so dass sie untersinken oder forttreiben.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 10, 13.

38. Kein Hirsch kann scheinbar so schnell auf und niederlaufen wie dieser alte Greis; und längs des Gewässers, das seine Gaben empfängt, fliegen schreiende Krähen und Raben und vielerlei andere Vögel von verschiedenem Gefieder, die aus dem Wasser, auf das sie niedergehen, einige Namen nur von allen herausholen, um sie aber schnell wieder fallen zu lassen.

Unter diesem alten Mann versteht man die Zeit.

Ariost, Orl. fur. c. 35 v. 18.

Ariost, Orl. fur. c. 35, v. 13, 14.

39. Aus den vielen Tausenden dieses Namen-Ueberflusses wird oft nur einer würdig gefunden, der nicht ertrinkt und am Rande des Ufers hängen bleibt; dies scheint den Mann zu ärgern, der aus dem Fluss keinen fortlassen will; aber zwei weisse Schwäne fliegen oder schwimmen mit ihnen gegen seinen Willen dorthin, wo ein Hügel zu erklimmen ist.

Unter vielen tausenden wird nur einer durch Kunst berühmt.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 14, 15.

40. Auf diesem Berg steht der schöngebaute Tempel [27]) einer Göttin; daraus kommt eine Nymphe oder eine schöne Jungfrau hervor, die mit freundlichem Sinn die Namen den treuen süss singenden Schwänen abnimmt und sie in das Tempelinnere trägt, wo sie in Ewigkeit auf dem Pfeiler geschrieben bleiben, der ihr Reliefbild trägt.

Vom Tempel des Ruhmes.

41. Diese Fabel bedeutet: Das allgemeine Sterben wird dem

Bedeutung der Fabel.

Gheleken by Lethes gheseyt vergheten/
Daer wy metter tijdt al plaetse beerven/
Want dien ouden looper wil niemant derven/
Maer Swanen / Histori-schrijvers/ Poeten/
Vroylijck tot de Nimph onsterflijckheyt weten
Te brenghen eenighe geesten bequame/
In den Tempel van die eeuwighe Fame.

42) Lof-tuyters/ aenbrengers/ strijckers der pluymen/
Hebben somtijts te verheffen vercoren
Sommighen/ om t'vet van den pot te schuymen/
Als Raven en Gieren /quaet van costuymen/
Daer sulck' in Lethes doch blijven verloren/
Te weten Menschen/ schijnende gheboren
Slechs om eten en drincken/ want s'en gheven
Gheen ander ghedachtenis van haer leven.

Dat het geen goede Const is/ gewonnen goet onnut door te brenghen.

43) De Schiltpadden cropen schier uyt hun schelpen/
Aleer dees hun out quaet voornemen misten/
Oft onmatelijcken lust souden stelpen/
T'ghewonnen goedt van de Weerelt te helpen/
Oft wat d'Ouders met sweet/ commer/ oft listen
Hadden vergadert/ te stroyen en quisten/
Tot dat sy hun huysghesin en hun selven
Een stadigh jammer en verdriet op welven.

44) Met duysenden vele dus henen varen/
Den tijdt verliesend'als onnut en snoode/
Waer van de Weerelt niet meer en heeft maren/
Dan oft syer noyt op gheweest en waren:
Want de namen ligghen al by de doode
Afgrondich versoncken/ swaer als den loode/
In Lethes onsuyver vuyl waterstroomen/
Daer van geen wetenschap en is te droomen.

Nut des vlijts ende arbeyts.

45) Constenaers/ Geleerde/ veel t'eender sommen
Princen/ Capiteynen/ door 't onderdrucken/
Der luyheyt/ zijn met arbeydt op gheclommen
Tot vermaertheyt/ en ter eeren ghecommen.
Met swaer oeffeningh en heerlijcke stucken /
T'soud'ons in de Werelt qualijck ghelucken/

erwähnten Vergessen im Lethe verglichen, in dem wir mit der Zeit alle einen Platz erben, denn dieser alte Läufer will niemanden entbehren. Aber die Schwäne, das sind die Geschichtsschreiber und Dichter, wissen einige Geister geschickt und fröhlich zu der Nymphe Unsterblichkeit in den Tempel des ewigen Ruhmes zu bringen.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 22, 23.

42. Lobredner, Schmeichler und Speichellecker haben oft einige zu erheben auserkoren, um das Fett vom Topf abzuschöpfen nach hässlicher Gewohnheit, wie die Raben und Geier. Aber solche, d. h. Menschen, die nur zum Essen und Trinken geboren scheinen, bleiben doch im Lethe verloren, denn sie geben keine weiteren Erinnerungen an ihr Leben.

Ariost, Orl. fur. c. 35. v. 20, 21.

43. Die Schildkröten kriechen eher aus ihrem Gehäuse, als dass solche auf ihr schlechtes Vorhaben verzichteten oder ihre unmässige Lust stillten, das erworbene Gut oder was sonst die Eltern mit Schweiss, Kummer oder List gesammelt hatten, aus der Welt zu streuen oder zu verprassen, sodass sie sich und ihrem Hausgesinde ewigen Jammer und Verdruss aufbürden.

Dass es nichts Gutes ist, erworbenes Gut schändlich durchzubringen.

44. Mit Tausenden fahren viele so dahin, dass sie ihre Zeit unnütz und erbärmlich vergeuden; von denen hat die Welt weiter keine Kunde, als ob sie niemals darauf gewesen wären. Denn die Namen liegen bei den Toten im Abgrund versunken wie schweres Blei in Lethes schmutzigem, stinkendem Wasserstrome, über den keine sichere Kunde zu erhalten ist.

45. Künstler, Gelehrte, kurz, viele noch wie Fürsten und Hauptleute sind durch Unterdrücken der Faulheit und mit Arbeit zu Ruhm gelangt und zu Ehren gekommen. Durch schwere Arbeit erlangt man auch herrliche Dinge. Es wird uns in der Welt schwerlich etwas glücken, ohne der Arbeit tüchtige Regung, deren Früchte aber nützlich, angenehm und erfreulich sind.

Nutzen des Fleisses und der Arbeit.

Sonder des arbeydts oeffeninghe deuchdich/
Wiens vruchten zijn nuttich/ rustich en vreuchdich.

Aenporringhe tot de Schilderconst.

46) Dit hoorend'/ o Iongers/ treet als den radden
Den weg des arbeydts/ want t'eynd'is besoeten/
Schildert/ teyckent/ crabbelt/ wilt vrij becladden
Een deel Pampiers/ als die geeren veel hadden/
Steelt armen/ beenen/ lijven/ handen/ voeten
T'is hier niet verboden/ die willen/ moeten/
Wel spelen Rapiamus personnage/
Wel ghecoockte rapen is goe pottage.

Rhetorica/ een schoone bloeme/ sonder vrucht/ om de Schilderconsten jalousie ontraden.

47) De Dicht-const Rhetorica soet van treken/
Hoe lustich/ aenvallijck/ soeckt te ontvluchten/
Doch self en heb ickse noyt veel besweken/
Maer t'heeft my vry uyt den weghe ghesteken
Van de Schilder-bane/ dat is te vruchten/
T'is wel een schoon bloeme/ droeghe sy vruchten/
Soo dat sy brochte het meel in de Keucken/
Dan mochte den sin haer t'hanteren jeucken.

48) Op winckel werckende met ander knechten/
Staend'onder een Chaert/ om niet te crackeelen/
Al waert ghy den besten/ wilt met den slechten
Helpen onderhouden Winckels gherechten/
Hebt acht op Meesters pallet en Pinceelen/
Op vaghen/ bereyden/ doecken/ panneelen/
Fijn verwen wrijven/ op reyn houden passen/
Niet te veel temperen/ smalten/ noch assen.

49) Begindy de suyver borsten te suyghen
Der vernufte Maeght aendraghende wapen/
En uyt Iuppiters herssens quam/ nae tuyghen
Der Poeeten/ so wilt u geeren buyghen
Onder t'ghemeyn oordeel/ hier in verknapen
Apelles, want ghy sult dickwils yet rapen/
Soo ghy daer toe doet lijdtsamighe ooren/
Van het gheen u onbekent was te vooren.

Op den ghemeenen volcx oordeel behoeft men ook te letten.

In quaet oordeel der onverstandighe hem niet te verstooren.

50) Verstoort u oock niet in Midas Herauten/
Verkeerde oordeelen/ die qualijck sluyten/
Maer hoedt u selven vor Momus flauten/

46. Dies hörend, o Jünglinge, betretet rasch den Weg der Arbeit, denn das Ende ist süss. Malt, zeichnet, kritzelt, beschmutzt frisch einen Teil Papier, wovon ihr gewöhnlich viel habt. Stehlt Arme, Beine, Hände, Füsse, es ist hier nicht verboten; die, die wollen, müssen den Rapiamus [28]) gut spielen. Gut gekochte Rüben geben eine gute Suppe.

Aufmunterung, sich der Malerei zu widmen.

47. Die Dichtkunst Rhetorica [29]), mit süssen Zügen und so lustig und gefällig, sucht zu fliehen; ich selbst habe noch nicht von ihr abgelassen; sie hätte mich doch fast aus der Malerlaufbahn getrieben, und das ist zu fürchten. Sie ist wohl eine schöne Blume, trüge sie nur Früchte, so dass sie das Mehl in die Küche brächte, dann möchte man auch Lust haben sie auszuüben.

Rhetorica ist eine schöne Blume ohne Früchte, und weil sie eifersüchtig auf die Malerei ist, wird von ihr abgeraten.

48. Wenn ihr in der Werkstatt mit anderen Gesellen arbeitet und unter demselben Kontrakt steht, so wollt, um Streit zu vermeiden, auch wenn ihr die Besten wäret, mit den Geringen der Werkstätte Gebrauch beobachten. Habt acht auf des Meisters Palette und Pinsel, auf das Reinigen und Zubereiten von Leinwand und Holz, feine Farben zu reiben und sie rein zu halten und nicht zu viel Smalten und Asche [30]) zu mischen.

49. Beginnt ihr an den schönen Brüsten der klugen waffentragenden Jungfrau zu saugen, die nach der Poeten Zeugnis dem Gehirn des Jupiter entsprang, so beugt euch willig unter das allgemeine Urteil und folgt hierin Apelles; denn ihr müsst euch Dinge aneignen, so ihr dafür empfindsame Ohren habt, die euch vorher unbekannt waren.

Auf das Urteil des gemeinen Volkes zu achten.

Durch das schlechte Urteil der Unverständigen sich nicht verwirren zu lassen.

Plin. XXXV, 84.

50. Seid auch nicht unwillig über die verkehrten Urteile von Herolden wie Midas, die euch schwerlich hemmen können. Aber hütet euch vor Momus' [32]) Ohrenbläserei, indem ihr meint, es seien

Lionardo [31]) parte II, 65 a 75.

Al dunckt u te zijn merckelijcke fauten/
Niet lichtelijck meesters fauten yemant toonen. In Meesters werck en willet soo niet uyten/
Want u en cander doch niet goets uytspruyten/
Dan spot oft smaet/ jae oft crijgt voor u winsten
Heymelijcken ondanck ten alderminsten.

Zijn mede jongher met beleeftheyt zijn fauten aenwijsen. 51) Doch sulcx meuchdy doen aen u mede-jonger/
Maar beleeftheyt moet ick altijt bedinghen/
T'sal hem te beter smaken/ heeft hy hongher:
Maer en wilt/ als smeecker oft dobbel tongher/
T'soete Placebo niet voor ooghen singhen/
En dan achter rugghe de kele dwinghen
Tot herde cadencen en valsche toonen/
Bij zijnd'yet prijsen/ en afwesich hoonen.

Latendunckenheyt salmen vermyden. 52) Latendunckenheyts geest wilt van u keeren/
Die u mocht verblinden/ met licht ghenoeghen/
Iae en doen u hert in hoochmoet vermeeren/
Soo dat ghy soudt willen/ versaedt van leeren/
U voortaen rusten/ sonder verder ploeghen:
Want die t'ghenoeghen by hun hebben voeghen/
Te wonder gheluckich zijn derghelijcke/
Oock die te vreden zijn (seytmen) zijn rijcke.

53) Doch in onsen dingen moetmens hem wachten/
Soude men in Consten comen te boven/
En altijts om verder te comen trachten/
Geen ding soo slecht/ of daer is somtijts yet goets in. Oock niet lichtelijck yemants werck verachten:
Want dickwils so slecht geen dingen verschoven/
Men vindter wel yet in weerdich te loven/
Dat eenen aerdt heeft/ aengaende de reste/
Wat salmen vel segghen/ elck doet zijn beste.

Men sal hem selven noch prijsen, noch laken. 54) Men sal oock zijn selven prijsen noch laken/
Noch s'ghelijcx het werck van zijn eygen handen/
Want t'prijsen u dwaesheyt bekent sal maken/
En 't verachten al wat eergierich smaken/
Dus strecken dees beyde weghen tot schanden/
Latent dan oordeelen goede verstanden:
Want zyn selven te loven staet seer sottich/
En zyn selven verachten is bespottich.

merkliche Fehler im Werk des Meisters; äussert euch so nicht, denn es kommt doch nichts gutes dabei heraus, nur Spott und Hohn, ja oft erhaltet ihr als Lohn zum mindesten heimlichen Undank.

Nicht leichtfertig des Meisters Fehler an zeigen.

51. Tut solches jedoch eueren Mitschülern gegenüber; aber Höflichkeit bedinge ich mir immer dabei aus; denn es wird einem besser schmecken, wenn man Hunger hat. Aber singt nie als Schmeichler oder Doppelzüngler das süsse „Placebo" [33]) vor ihren Augen, um dann hinterher die Kehle zu Kadenzen und falschen Tönen zu zwingen, d. h. bei Gegenwart zu loben und hinterm Rücken zu verhöhnen.

Seinen Mitschülern die Fehler mit Liebenswürdigkeit zu zeigen.

52. Den Geist der Aufgeblasenheit werft von euch, der euch blind machen wird durch leichtes Zufriedenstellen, ja und der euer Herz mit Hochmut füllen wird, sodass ihr übersättigt vom Lernen fortan euch ausruhen wollt, ohne weiter zu arbeiten. Denn die, die über Zufriedenheit verfügen, sollen sehr glücklich sein, da man ja sagt: Auch die Zufriedenen sind reich.

Aufgeblasenheit soll vermieden werden.

Lionardo, p. II, 65 a. 70.

53. Doch in unseren Dingen muss man sich im Zaum halten, will man in der Kunst aufwärts steigen, und man muss immer danach trachten, vorwärts zu kommen; auch soll man nicht leichtfertig jemandes Werk verachten, denn kein Ding ist so schlecht geraten, dass man darin nicht etwas lobenswertes findet, in dem nicht eine gewisse Kunst stecke, und schliesslich, was soll man noch viel sagen, jeder tut sein Bestes.

Kein Ding ist so schlecht, dass da nicht etwas gutes darin wäre.

54. Man soll sich selbt auch weder loben noch schmähen, so wenig wie seiner eigenen Hände Werk: denn eigenes Lob tut eure Torheit kund, und der Tadel riecht etwas nach Ehrgeiz. So führen denn beide Wege zur Schande; lasst doch die Verständigen urteilen. Sich selbst zu loben ist sehr albern und sich selbst verachten lächerlich.

Man soll sich selbst weder loben noch tadeln.

Lionardo II, 57. 59. 62.

55) Veel die op de Merckt pleghen te staen rasen
Om eenighe lapsalverie te venten/
Die hebben de ghewoont alsoo te blasen/
Prijsend' hun selven end' hun vijsevasen/
Verachtend' ander van hun Adherenten/
Maer al watter schuylt in Helicons tenten/
Hem dies vermijde/ sie wel toe/ en schaffe
Niet te lijden der Pierides straffe.

Niemants werck licht te verschimpen.

56) Al wat hem laeft van Caballini water/
Sie dat het hem selven niet en bederve
Met soo een beschimpich Exter ghesnater/
Jae als den roemenden ghevilden Sater,
Oft Arachnis straffe niet en verwerve/
Die haer dorft vermeten teghen Minerve
Dus indien ghy in Consten wort gheruchtich/
Wacht u van eyghen behaghen eersuchtich.

Die geschict is in de const/ sal hem op zijn gaven niet verheffen.

57) Al waerdy als Hert ter Const-bane pleynich/
En ander als Slecken tragher en sachter/
En ghy waert versekert den Prijs alleynich/
Aensiende besijden u geen oft weynich/
Dan vele swaermoedich u volghen achter/
Soo en weest van sinnen niet onbedachter
U op de gaven Gods te verhooveerden/
Als Pagen sittend' op haers Heeren Peerden.

God salmen dancken van zijn gave.

58) Op t' geen u geleent is zijt stout noch coene/
Maer danckt ootmoedich die 't u laet ontfangen
Tot uwer nootdruft dijns levens saysoene/
Want ten is maer slechs om den cost te doene/
T' zy Const oft Constenaer /t' moet al vergangen/
Hoe fraey/ hoe gheestich/ in breydels bedwangen/
Al trecket de Doot/ als geens dings bemercker/
Diep onder in zijnen donckeren kercker.

Het ghene ons van God ghegeven is/ can ons ghenomen worden.

59) Al en is de Conste niet onderdanich/
Ghelijck als Rijckdom/ den loop der Fortuynen/
En weest daerom niet te meer overwanich/
Want niet stadichs in dit Aerdtsche dal tranich/
U ghesichte nu claer/ mach doncker bruynen/

55. Viele, die auf dem Markte zu wüten pflegen, um einige Quacksalbereien zu verkaufen, haben die Gewohnheit so zu lärmen, indem sie sich und ihre Nichtigkeiten anpreisen und die Anhänger anderer verachten. Aber alles, was sich in Helikons Zelt verbirgt, muss dieses vermeiden und gebe wohl acht, dass es nicht der Pieriden [34]) Strafe erleide.

56. Alles was sich an des Pegasus Quelle erlabt, sehe zu, dass ihm ein solch schimpfliches Elstergeschnatter nicht schade wie dem sich lobenden Feldsatyr oder es nicht Arachnes Strafe, die sich mit Minerva messen durfte, erleide. Also, wenn ihr in euerer Kunst berühmt werdet, hütet euch vor ehrsüchtigem Selbstbehagen.

Niemandes Werk leichtfertig beschimpfen.

Marsyas Ov. Met. xi, 146 ff.

57. Lauft ihr schnell wie ein Hirsch in der ebenen Rennbahn der Kunst und die andern wie Schnecken träger und langsamer und seid ihr allein des Preises sicher, indem ihr keinen oder doch nur wenige euch zur Seite seht, so werdet im Sinn nicht aufgeblasen, damit ihr euch nicht auf Kosten von Gottes Gaben erhebt, so wie die Pagen, die auf ihrer Herren Pferde sitzen [35]).

Wer in der Kunst geschickt ist, soll sich wegen seines Talentes nicht überheben.

58. Auf das, was euch geliehen ist, seid weder stolz noch eingebildet, sondern dankt demütig dem, der es euch verlieh zur Fristung eures Lebens, denn es handelt sich einfach nur um den Erwerb. Es sei Kunst oder Künstler, alles muss vergehen, wie schön, wie talentvoll auch; der Tod, der jedes Ding bemerkt, zieht alles mit der Gewalt des Zügels tief nach unten in seinen dunklen Kerker.

Man soll Gott für seine Gaben danken.

59. Die Kunst ist nicht wie der Reichtum vom Laufe des Glücks abhängig, seid darum doch nicht eingebildet, denn es gibt nichts beständiges in diesem tränenreichen Erdental. Dein Anlitz jetzt hell, kann dunkel werden, ebenso ist auch dein Körper

Was uns von Gott gegeben ist, kann uns wieder genommen werden.

Oock dijn Lichaem van den plant totter cruynen
Onderworpen d'ellend/ yet mocht toevallen/
U Consten ghebruyck en waer niet met allen.

Hoochmoet afgheraden.

60) Dus rad' ick /in Consten hoe rijck bedeghen/
Vernedert/ ghemeynsaem altijts te blijven/
Niet doende nae t' sotte ghemeyne pleghen/
Wat tijdelijck slijcks hebben de ghecreghen
Nieuwelijcx met eenich handels bedrijven/
Soo is het dickwils van thienen van vijven/
Of sy haer meer gheweerdighen te vraghen
Nae schamel kennisse/ vrienden/ oft maghen.

61) Eerlijck zijn best doen is niet te versmaden/
Om niet te blijven steken in de modder/

Het vryen te jongh ontraden.

De goed'oeffeninghe der handt ghedaden
Van joncx te bevlijten oock niet t' ontraden/
Om al zijn leven niet te zijn een brodder/
Soo wilt vermijden den dertelen lodder/
Cupido vryage lust/ wiens opsetten
Veel de Jeught ter deucht den toegangh beletten.

Exempelen van Acteon en Paris.

62) De Sinnen als Honden der Jacht verstroyen/
Die haer Meesters vleys voor spijse verslinden/
Om t' sien van Diana, niet om vermoyen/
Jae t' vyer van Paris maeckt tot asschen Troyen/
Daer soo veel fraeyicheyt in was te vinden/
Das menich goet Ingien door desen blinden/
Lust-god/ jong verleyt/ blyft verteert in voncken/
Oft als kindt/ eer 't het water kent/ verdroncken.

Van lichte Schilders Houwelijck.

63) Sy oordeelen meest met Paris ten dwaesten/
t' Schilders Houwlijc is veel van sulcker moden/
Schoonheyt ghelijckt haren sin wel ten naesten/
Doch siet toe/ en willet soo niet verhaesten/
Laet den Wijn-soon Hymen by d'ander Goden/

Niet te vroech te trouwen.

Denckt ten sal soo haest niet werden verboden/
Teghen Hooft sweere wordt seer goet ghehouwen
Vroech ombijten/ en lang wachten van trouwen.

Niet te vroech can men wel trou-

64) Om weldoen canment niet te vroech aenvatten/
Noch om qualijck doen niet te langh ghetoeven/

vom Kopf bis zum Zeh dem Elend unterworfen, und sollte etwas sich ereignen, so wären eure Künste gar nicht zu gebrauchen.

Hochmut wird abgeraten.

60. So rate ich, wie hoch du auch in der Kunst gestiegen bist, bleibe immer einfach und freundschaftlich und tue nicht nach der albernen gewöhnlichen Sitte. Denn wenn jemand so zeitlichen Unrat (Geld) jüngst durch glücklichen Handel erhalten hat, so hängt es bei ihm nur von der Anzahl der Taler ab, ob er sich herablässt, noch nach armen Bekannten, Freunden und Vettern zu fragen.

Das zu frühzeitige Freien wird abgeraten.

61. Ehrlich sein Bestes tun, ist nicht zu verachten. Um nicht im Schlamm stecken zu bleiben, wird geraten, sich der eifrigen Betätigung und der Hände Arbeit von jung an zu befleissigen; um das ganze Leben lang nicht ein Pfuscher zu sein, vermeidet die wollüstige Buhlerei, Cupidos Liebeslust, deren Genuss der Jugend den Zugang zur Tugend verlegt.

Gleichnis von Aktäon und Paris.

62. Die Sinne sind wie die Jagdhunde, die ihres Herrn Fleisch als Speise verschlangen, weil er Diana geschaut hatte [36]), nicht weil er sie belästigte. Ja, die Leidenschaft des Paris legte Troja, worin so viel Schönheit zu finden war, in Asche. So wird manches Genie durch diesen blinden Liebesgott in der Jugend verleitet und durch Flammen verzehrt, oder es ertrinkt als Kind schon, noch ehe es das Wasser kennen gelernt hat.

Von der leichtfertigen Heirat der Maler.

Nicht zu früh heiraten.

63. Die Maler urteilen meistens höchst töricht wie Paris; ihre Heirat geschieht vielfach auf solche Weise, denn Schönheit steht ihrem Sinn am nächsten. Doch gebt acht und übereilt euch nicht, lasst den Bacchus-Sohn Hymen bei den andern Göttern und denkt daran, dass das so rasch nicht verboten wird. Gegen Melancholie wird frühzeitig frühstücken und recht langes Harren auf die Heirat für sehr gut gehalten.

Eine glückliche Heirat kann man nicht

64. Um eine gute zu tun, kann man nicht früh genug anfangen, doch um eine schlechte nicht lang genug zögern. Wenn sie ohne

wen: om qualyck/ niet te spade.

Alst wel gheluckt /sonder ditten oft datten/
Soo ist een dinghen boven alle schatten
Den rustelijcksten staet teghen t' bedroeven/

Een goet Houwelijcks lof.

Doch tijdt te stellen en is geen behoeven/
By Petrum Missiae bescheydt te siene/
In zijn tweede Boeck/ Capittel derthiene.

65) T' schijnt daer/ of de dochter ontrent zijn moste

Een Dochter moest thien Jaer jongher zijn, als den Geselle in den Echt.

Thien Jahren wel jongher als den Gheselle/
Soo in zijn Satiren ons oock ontloste
Den soet-vloeyenden Poeet Arioste:
Maer onsen Schilder (soo hem niet en quelle
Ghewichtigh' oorsaeck) aleer hy hem stelle/
Mocht wel ter werelt in eenighe hoecken/
Ter liefden der Const/ de Landen besoecken.

De Roomsche reyse ongeraden/ om datter veel middel is/ 't gelt onnut te verteeren/ ende niet wel om winnen.

66) Doch ick soud' u gants tot reysen verwecken/
Vreesd' ick niet of ghy mocht comen in dolen/
Want Room is de stadt/ daer voor ander plecken
Der Schilders reyse haer veel toe wil strecken/
Wesende het hooft der Picturae Scholen/
Maer de rechte plaetse/ daer quistecolen
En verlooren Sonen haer goet doorbrenghen/
T'is schromich zijn Ieucht die reyse ghehenghen.

67) Door ervaringhe men dat oock bevroedet/
Als menich van daer comt beroyt en pover/
Want een huys daermen de dolinghe voedet/
Iae een verradich nest/ daer men in broedet
Al t' quaet heden verspreyt de werelt over/
Soo noemet Petrarca en wat hy grover
Daer van noch verhaelt/ hier te lang om seggen/
Is qualijck met waerheyt te wederleggen.

68) Doch op s' lands soetheyt soude men verlieven/
Oock Italus volck van Ianus ghesproten/

Den aerdt der Italianen.

Die oyt wel veel onse Conste verhieven/
En zijn in 't ghemeyn Verraders noch Dieven/
Maer subtijl/ en vol beleeftheyts doorgoten/

Onderwijs voor de Schilderjeucht/

Doch met open mont en handt toeghesloten:
Want onder de Son en leeft schier gheen Nacy/

viel Ungemach gut gelingt, so steht sie über allen Schätzen und ist das glücklichste Mittel gegen die Trauer. Doch einen Termin festzusetzen, ist nich möglich. Bei Petrus Mexias [37]) im zweiten Buch, Kap. 13, kann es gelesen werden.

früh genug tun, eine böse nicht spät genug. Lob einer guten Heirat.

65. Es steht darin, dass das Mädchen ungefähr 10 Jahre jünger sein muss als der Mann. So äussert sich auch der süss sprechende Dichter Ariost in seinen Satiren [38]). Doch unser Maler, so ihn nicht gewichtige Gründe hindern, und bevor er sich dazu anschickt, soll doch der Kunst zuliebe erst einige Winkel der Welt besuchen.

Ein Mädchen muss in der Ehe 10 Jahre jünger sein als der Mann.

66. Doch ich möchte euch vollends zum Reisen ermutigen, würde ich nicht befürchten, ihr würdet abirren; denn Rom ist die Stadt, wohin vor andern Städten der Maler Reise geht; sie ist das Haupt der Malerschulen, aber auch der rechte Platz, wo Verschwender und verlorene Söhne ihre Habe durchbringen. Es bleibt gewagt, der Jugend die Reise zu erlauben.

Die Romreise wird nicht empfohlen, darum weil es dort viele Mittel gibt, das Geld unnütz auszugeben und nichts zu gewinnen.

67. Durch Erfahrung lernt man das kennen. Mancher kommt von dort zurück, arm und beraubt; denn es ist ein Haus, worin man alle Verirrungen gross zieht, ein Verräternest, in dem man alle Gemeinheiten ausbrütet und von wo man sie heutzutage über die Welt verstreut. So nennt es Petrarca und was er noch gröberes darüber sagt, ist zu lang, um hier angeführt zu werden, und ist wahrhaftig kaum zu widerlegen.

Petrarca, rime., canz. LII.

68. Doch in des Landes Schönheit soll man sich verlieben und in das italienische Volk, das von Janus seinen Ursprung nimmt und das immer vielfach unsere Kunst gefördert hat; denn es besteht aus keinen Verrätern und Dieben, sondern ist fein und voll Liebenswürdigkeit, doch hat es einen grossen Mund und eine verschlossene Hand. Aber es lebt ja unter der Sonne kaum eine Nation, die nicht ihre besondern Fehler und Vorzüge hat.

Die Art der Italiener.

om in 't reysen te ghebruycken.

Sy en heft haer bysonder faut en gracy.

69) Maer sult ghy reysen/ latet niet gheschieden
Sonder uwen lust/ en u Ouders wille/
Cleyn Herberghen/ quaet geselschap wilt vlieden/
En laet over u niet veel ghelts bespieden/
En u verre reyse verberght oock stille/
Zijt eerlijck en beleeft/ vry van gheschille/
Hebt altijt wel ghelt/ maer wacht u met eenen
U eyghen oolijck Landt-volck veel te leenen.

70) Leert over al kennen des Volcx manieren/
Het goede naevolghen/ en vlieden t' quade/
Reyset vroech uyt /en wilt oock vroech logieren/
En om mijden plaghen oft vuyle dieren/
De bedden en laken slaet neerstich gade:
Maer sonderlinghe onthoudt u ghestade
Van lichte Vrouwen/ want boven de zonden
Mocht ghy zijn u leven daer van gheschonden.

Door lichte Vrouwen worden veel verdorven.

71) Ghy behoefdet wel somtijts als de Valcke/
Comend' in Italy/ t' ghesicht te missen/
Voor de schoone Circe, met al haer schalcke/
Aengaende daer t' werck/ dats op natten calcke
Te maken Landtschappen by de Grotissen,
Want d'Italianen ons altijts gissen
Daer fraey in te zijn/ ende sy in beelden/
Dan ick hoop of wy haer deel oock ontstelden.

Vlijt te doen gheraden/ om d'Italianen hun Spreeckwordt te benemen.

72) Iae hoop hier in te zijn geen ydel hoper/
Sy sien self alree ghenoech d'apparency/
In doecken/ steenen/ en plaeten van coper/
Oock ghy Iongers siet toe/ grijpt moet/ al droper
Al veel door de mande/ doet diligency
Op dat wy gheraken t'onser intency/
Dat sy niet meer en segghen op haer spraken/
Vlaminghen connen geen figueren maken.

Datmen int afcomen van Italien/ander landen besoecken mach/ om met veel gewonnen gelt t' huys te comen/

73) Optreckend' u reys/ en wilt niet versloffen/
Lieber afcomende besoeckt Almangen,
Of daar meer Gelt als Const mocht zijn ghetroffen/
End' (en waren niet veel van quader stoffen

69. Aber wollt ihr reisen, so tut es mit Lust und mit euerer Eltern Wille. Kleine Herbergen und schlechte Gesellschaften meidet, lasst bei euch nicht viel Geld sehen und über eure weitere Reise haltet Schweigen, seid ehrlich und höflich, frei von jedem Streiten, habt immer Geld und hütet euch, eueren eigenen listigen Landsleuten viel zu leihen.

Anweisungen für die Maljugend zum Gebrauch bei der Reise.

70. Lernt vor allem des Volks Gewohnheiten kennen, dem Guten nachzueifern und das Schlechte zu meiden. Brecht frühzeitig auf und begebt euch früh in die Herberge, und um Unannehmlichkeiten oder eklige Tierchen zu vermeiden, untersucht genau die Betten und die Laken. Aber vor allem enthaltet euch der leichtfertigen Frauenzimmer, denn weit über alle eure Sünden werdet ihr dadurch euer ganzes Leben lang ruiniert werden.

Durch leichtfertige Frauen wird viel Unheil angerichtet.

71. Ihr müsst auch zuweilen, wenn ihr nach Italien kommt, wie die Falken die Augen für die schöne Kirke mit ihrer Schalkhaftigkeit hergeben, d.h. ihr müsst, was die Arbeit anbetrifft, auf nassem Kalk neben den Grottesken Landschaften malen. Denn die Italiener halten uns darin für gut und sich selbst im Figurenmalen; doch hoffe ich, dass wir ihnen ihr Teil noch entreissen werden.

72. Ja, ich hoffe dieses nicht umsonst zu wünschen. Sie sehen es bereits selbst schon zur Tatsache werden, auf Leinwand, Stein[39]) und Kupferplatten. Auch gebt acht, ihr Jünglinge, fasst Mut, wenn ihr auch oft nicht Wort halten könnt [19]), befleissigt euch, dass wir unseren Vorsatz erreichen, nämlich dass sie in ihrer Sprache nicht mehr sagen können: Vlamen können keine Figuren machen.

Fleiss wird empfohlen, um den Italienern ihr Sprichwort zu nehmen.

73. Auf der Heimreise haltet euch nicht auf, besucht lieber auf der Rückreise Deutschland, weil dort mehr Geld als Kunst zu finden ist und da der französische Friede [40]) von gutem Stoffe ist, auch die Provence, England, ganz Frankreich, Burgund und Spa-

Dass man auf der Rückreise von Italien auch andere Länder besuchen soll, um

dan is men welcom.

De Francsche paeysen) Provencen/ Brittangen/
Gantsch Vranckerijck/ Bourgongien/ en Spaengen/
Over al is te becomen die fijne
Indiansche geele en witte mijne.

74) Een goet deel schijven van sulcken alloyen
Mede t'huys te brenghen soude wel clincken/
Om u Ouders en vrienden te vervroyen/
Oock hem tamelijck en eerlijck op toyen
En sal u comste voor niemant doen stincken/
Men sal u wellecomen en beschincken/
Wech dan lichte schoenen niet meer men reyster/
Men wort al haest geblockt vàest aen de Vreyster.

Te Roome leert men teeckenen/ ende te Venetien schilderen.

75) Ten lesten siet toe/ niet te keeren ledich
Van t' gheen daer ghy om uyt gaet t'uwer baten/
Brengt van Roome mede teyckenen zedich/
En t'wel schilderen van de stadt Venedich,
Die ick om den tijdt besijden most laten/
Want ick heb oock ghereyst sommighe straten/
Welck ick (nu ick mijn vermaningh opschorte)
U een weynich sal verhalen in 't corte.

76) Door Pictura ben ick daer toe ghecommen/
Als dat ick met lust/ versoetsel der pijnen/

Helvetia is Switserlandt.

In Helvetia ben over gheclommen/
De besneeuwde Alpes, hoogh om verschrommen/
En oock de verdrietelijck' Apeninnen,
Door wiens nevel en ontweders bruwijnen/
Hannibal den grooten Martialiste
Daer over te comen t'voornemen miste,

77) Ick quam so verr' ick sach/ en woonde binnen
De begheerde Stadt /die (soo men mach lesen)
Van twee Voesterlinghen eender Wolvinnen
Op Palatinus bergh nam cleyn beginnen/
Wiens faem in al de Weerelt is gheresen/
Verfallen bouwinghen my onderwesen/
En betuyghden met een seker belijden/
Hoe heerlijcken Roome was in voortijden

78) Somtijts hebb' ick my met d'Italianen

nien; überall ist das feine, gelbe und weisse westindische Metall erhältlich.

mit viel erworbenem Geld nach Hause zu kommen, dann wird man auch wohl empfangen.

74. Ein grosser Teil Scheiben von diesem Metalle nach Hause gebracht, wird schön klingen, auch dient es dazu, eure Eltern und Freunde zu erfreuen und sie nett und fein zu schmücken, und eure Heimkehr wird niemandem unangenehm sein; man wird euch willkommen heissen und beschenken, und mit leichten Sohlen werdet ihr nicht mehr weiterreisen, denn gar schnell ist man an eine Braut gekettet.

In Rom lernt man zeichnen und in Venedig malen.

75. Zuletzt seht zu, dass ihr nicht ohne das, was euch zu eurem Nutzen ausziehen liess, zurückkehrt. Bringt von Rom tüchtiges Zeichnen mit und von Venedig, das ich aus Zeitmangel bei Seite lassen musste, das Malen, denn auch ich bin manche Strasse gereist, die ich, indem ich meine Ermahnungen unterbreche, euch kurz aufzählen will.

Helvetia bedeutet die Schweiz.

76. Durch die Malerei bin ich dazu gekommen, dass ich mit Lust, der Versüsserin der Qual, in Helvetia über die verschneiten zum Erschrecken hohen Alpen geklettert bin, auch über den griesgrämlichen Apennin, durch dessen Nebel und Unwetter Hannibal, der grosse Feldherr, sich entschliessen musste, hinüber zu klettern.

Livius I, c. 4 ff.

77. Ich kam, so weit ich sah, und wohnte in der ersehnten Stadt, die, wie man lesen kann, durch zwei Säuglinge einer Wölfin auf dem Palatin einen kleinen Anfang nahm. Ihr Ruhm hat sich über die Lande verbreitet; verfallene Gebäude unterrichteten mich und bezeugten sehr zuverlässig, wie herrlich einst Rom gewesen war [41]).

78. Oefters habe ich mich mit den Italienern zur Ausübung der

Om de Const hanteren buyten begheven/
Daer sach ick Cicerons Dorp Tusculanen,
T'oude landt Latium, en t' langh Albanen,
Oock den bergh van Circe hoochte verheven/
Daer Ulissis knechten waren gedreven
In 't Verckens kot (nae de Poeten dichten)/
En den wegh Appia, met meer ghestichten.

79) Diversche Wateren/ weerdt te verclaren/
Hebb' ick om de Const oock ghesien met spoede/
Oock met onghewoon onghemack ghevaren
Door de Tirrhenei ghesouten baren/
Den Wijn-rijcken Tyber, turbel van vloede/
Sach ick/ end oock Padus, hooghe van moede/
Een edel gherucht hebbende ghewonnen
Door een ongheluckich voerman der Sonnen.

80) Den onstadighen Arnus, somtijts drooghe/
Somtijts overvloeyend' ick oock aenschoude/
Maer Hannibal heeft het ghecost zijn ooghe/
Schijnend' een wraeck/ om dat hy met oorlooge
Haer Hetrussche Landen alsoo benoude/
T'water Trebbia sach ick/ daer oock roude
Sempronium zijnen hoochmoedt te spade/
Der Romeynen heyrcracht tot groote schade.

81) Noch heb ick bevaren twee schoon Rivieren/
Daer d'ander niet by en dienen gheleken/
Want sy als voornaemst' Europa vercieren/
Eerst Danubius, in anderen quartieren
Ister ghenaemt/ die (soo eenighe spreken)
In Mare majus soo herdt comt ghestreken/
Dat de soute golven haer wijcken moeten/
En latent haer veertich mijlen versoeten.

Herodot in Melpo. lib. 4 acht den Danubium de meesteRiviere van allen.

82) Rhenus de Riviere heerlijck bequame/
Ionstich toevloeyend' onse Nederlanden/
Acht ick daer nae de weerdichste van fame/
Dees Wateren en veel Steden eersame
Heb ick besocht/ om met beter verstanden
Te begrijpen de Const/ die ick voor handen

Kunst fortbegeben; dabei sah ich Ciceros Gut Tusculanum, das alte Land Latium und Alba longa, auch den Berg der Kirke [42]) sich hoch erheben, wo die Gefährten des Odysseus in den Schweinskoben getrieben wurden, nach des Dichters Schreiben, und die Via Appia mit vielen Gebäuden.

Od. X, 241.

79. Verschiedene nennenswerte Gewässer habe ich der Kunst zuliebe schnell besucht, auch mit ungewohnten Mühen die salzigen Wellen des tyrrhenischen Meeres durchfahren; den weinreichen Tiber mit seinen Wasserstrudeln sah ich wie den hochgemuten Po, der durch den unglücklichen Lenker der Sonne einen so edlen Ruhm erhielt [43]).

80. Den unsteten Arno, oft trocken, oft überströmend, sah ich auch. Aber dem Hannibal hat er ein Auge gekostet, scheinbar aus Rache, weil Hannibal das etruskische Land mit Krieg so bedrückte. Auch die Trebia sah ich, an der der wilde Sempronius [44]) sehr zum Schaden des römischen Heeres zu spät seinen Hochmut mässigte.

Livius XXII. c. 2, 10. 11.

81. Ausserdem habe ich noch zwei schöne Flüsse, von denen der eine nicht dem anderen gleicht, befahren; beide schmücken als die vornehmsten Europa. Erst die Donau, die in andern Gegenden Ister genannt wird, und die, wie einige sagen, dem schwarzen Meer so gewaltig zuströmt, dass die salzigen Wellen ihr weichen und sich 40 Meilen weit versüssen lassen müssen.

Herodot, in Melpomene, lib. 4. hält die Donau für den grössten Strom [45]).

82. Den herrlichen und schönen Rheinstrom, der günstig unseren Niederlanden zufliesst, halte ich danach als den des Ruhmes würdigsten. Diese Gewässer und viele ehrsame Städte habe ich besucht, um mit besserem Verständnis die Kunst zu verstehen, die ich mir vorgenommen habe mit der Feder nachzubilden, so wie ich sie kenne.

Nu hebbe ghenomen/ om metter penne
Nae te beelden/ ghelijck als ickse kenne.
83) Want nadien ick dus in mijn jonge daghen
Soo menighen voetstap hebbe ghetreden/
Dooch soo veel het is/ om haer te behaghen/
Behoort sy billijck my wel te verdraghen/
Dat ick ontdeck haer natuerlijcke leden/
Iae onderscheydelijck Wetten en zeden/
Om d'aencomende leerjonstigh' Ingienen
In haer voornemen een weynich te dienen.
84) Hier in hop' ick te doen nae mijn vermogen/
Niet blindelijck/ want om vlieden erreuren/
Heb ick 't uyt diversche borsten ghesogen/
Een weynich ghevonden/ en veel ghetoghen
Soo wel uyt oud' als moderne Autheuren/
Want dit vind' ick ghemeynlijck te ghebeuren/
Dat ook selve wel treffelijcke Schrijvers
Hebben moeten visschen in ander Vijvers.

Eynde der vermaninghe

83. Denn nachdem ich so in meinen jungen Tagen so manchen Schritt getan, und da es sonst noch viel ist, um ihr zu gefallen, so gehört es sich billig, dass sie mir es überträgt ihre natürlichen Teile, verschiedenen Gesetze und Eigentümlichkeiten den herantretenden lernlustigen Talenten zu enthüllen, um ihnen in ihrem Vorhaben etwas zu helfen.

84. Dies hoffe ich nach meinem Vermögen zu erfüllen, nicht blindlings, denn, um die Irrtümmer zu vermeiden, habe ich an verschiedenen Brüsten gesogen, ein wenig gefunden und sowohl aus alten als modernen Autoren gezogen. Denn es hat sich nach meinen Befunde gewöhnlich ereignet, dass auch diese selben trefflichen Schreiber in Teichen anderer fischen mussten.[46])

EINLEITUNG.

Karel van Mander und sein literarisches Hauptwerk, das Malerbuch, sind mehrfach Gegenstand der Uebersetzung wie ausführlicher literarischer Bearbeitung geworden, lässt man auch die Besprechungen in den niederländischen Literaturgeschichten, die das Malerbuch neben Coornherts Wellevenskunst und Marnix' Byencorf als drittes wichtiges Zeugnis frühneuniederländischer Prosa berücksichtigen, bei Seite. So erschien 1702 eine Uebersetzung des Lehrgedichtes allein ins Neuholländische durch den Maler Wibrand de Geest [1]). Sie ist bis jetzt ohne Nachfolge geblieben; denn die späteren Bearbeitungen berücksichtigen nur die Malerbiografien. So erschien 1764 eine Uebersetzung des vierten Teiles des Malerbuches: die Leben der niederländischen und hochdeutschen Maler, ins Neuholländische durch Jacob de Jongh [2]), 1884 die französische Uebersetzung desselben Teiles durch H. Hymans [3]) mit wertvollem Kommentar, in dem Manders historische Nachrichten mit den durch die moderne Forschung erworbenen Kenntnissen verglichen und auf ihren Wert nachgeprüft wurden, und 1906 gab H. Flörke [4]) mit Benutzung dieser letzten Arbeit eine sorgfältige deutsche Uebersetzung heraus.

Die Untersuchung der für die Biografien der niederländischen und hochdeutschen Maler von Mander benutzten Quellen, deren Kenntnis uns zum grössten Teil schon durch F. Becker [5]) übermittelt war, nahm H. E. Greve [6]) vor. Wichtig war dabei auch der Nachweis über die Rolle der ungedruckten Quellen bei der Erstellung der Biografiensammlung, die Greve aus gelegentlichen Namensnennungen zu erweisen suchte oder durch Rückschlüsse in Briefen, Manuskripten, persönlichen Mitteilungen, eigenen Erinnerungen und Bildern sah. Auf diese Weise war die Frage

nach der Herkunft von Manders historischen Tatsachenkenntnissen endgültig beantwortet. R. Jacobsen [7]) endlich versuchte Manders Stellung als niederländischer Frührenaissancedichter und Prosaist zu kennzeichnen und unterzog Stil und Metrik des gesamten literarischen Werkes seiner Kritik.

Da nur in dem letzteren Werk, das Lehrgedicht, soweit es in den Rahmen des Buches passt, kurz berücksichtigt ist, soll nun in der vorliegenden Arbeit durch Übersetzung, Untersuchung der Quellen und ihrer Verarbeitung seitens Manders eine Grundlage gegeben werden, um über Wert und Zweck des Lehrgedichtes urteilen zu können. Es sollen ferner dann die Biografien als Ganzes betrachtet werden in Bezug auf ihren Aufbau, auf die hierbei verwendete Methode, im Vergleich auch mit dem massgebenden Vorbild Vasari. Endlich sollen die in den Leben der niederländischen Maler, als Manders eigenstem Werk, niedergelegten kritischen und ästhetischen Ansichten untersucht werden und seine hierbei verwendete Terminologie.

Vor Mander war auf dem Gebiete der Kunsthistoriografie und -theorie in den Niederlanden nur wenig zusammenhängendes erschienen. Von seinem Lehrer Lukas de Heere hören wir, dass er begonnen hätte, die Leben der niederländischen Künstler in Reimen abzufassen [8]). Aber schon zu Manders Zeiten galt das Manuskript für verloren und die Kunde von der Auffindung desselben im Anfang des 19. Jhd. erwies sich als falsch [9]). Ueber die Form desselben lässt sich nichts mehr sagen, Manders Notiz ist zu ungenau; vielleicht war es eine Reimchronik nach mittelalterlichem Muster, die eine der Formen darstellt, in der uns Nachrichten über Künstler überliefert sind.

Kaum hat man sich darunter schon die zweite Form, Elogien im giovianischen Sinne zu denken, wie sie Domenicus Lampsonius [10]), der Sekretär der Bischöfe von Lüttich, zur Verherrlichung niederländischer Künstler verfasste, und die dann im Werke Manders dieselbe Rolle spielen sollten wie die Giovios in der Vitensammlung Vasaris [11]); noch die dritte Form, die die Nachrichten, die sich in den Werken historischer und periegetisch-topografischer Natur [12]) zerstreut vorfinden, eine Art der Ueberlieferung wie sie in Deutschland bis auf Sandrart allein üblich war [13]), bilden.

Künstlerbiografieen im Stile Vasaris sind vor Mander nicht geschrieben; allerdings wissen wir, dass zwei hochbedeutende Männer wie der Kanonikus Jan de Wit [14]) und der Direktor der westindischen Kompagnie Arend van Buchell [15]) Künstlerbiografien von einem mehr wissenschaftlichen Standpunkt aus, als ihn Mander vertrat, bearbeiteten, aber ihre Werke wurden nie gedruckt, selbst die Manuskripte scheinen verloren. In welcher Form endlich man sich die Leekenphilosophie des Marcus van Vaernewijck zu denken hat, von deren Existenz wir nur aus gelegentlichen Erwähnungen in seiner, auch von Mander benutzten, „Historie van Belgis" [16]) und seinen „beroerlijcke tyden" wissen, und die wohl als Buch vorgelegen haben muss, bleibt ganz unklar. Im Inhalt gab sie vielleicht als einziges Beispiel eine ästhetisirende theoretische Kunstlehre, da Vaernewijck die Bewertung der Gebrüder van Eyck und ihre künstlerische Stellung zu einander mit Verweis auf dieses Buch verschweigt.

Die praktisch-theoretische Literatur war in den Niederlanden sehr spärlich vertreten. Es kommen überhaupt nur Bücher über Architektur in Betracht, in denen dann die nötigsten perspektivischen Angaben gemacht werden wie die Uebertragungen des Vitruv und Serlio ins vlämische durch Pieter Koeck [17]) und die Architekturbücher des Vredeman de Vries [18]); (hierher mögen auch die archäologischem Interesse entsprungenen Ikonografien des Hubert Goltzius [19]) gezählt werden).

Auffallend mag der Mangel der übrigen für das Italien des 16. Jhd. charakteristischen Formen der Kunstliteratur sein, wie der aus der Mitte interessirter Laienkreise hervorgegangenen Dialoge, in denen ästhetisirend die Frage der Rangordnung der einzelnen Künste und daneben z. T. rein literarisch ohne praktischen Zweck die Theorie der siegreichen Kunst behandelt wird wie in den Schriften des Gauricus, Dolce, Pino, Biondo etc., oder auch Bücher ausgearbeiteter praktischer wie theoretischer Kunstlehren, die angeblich nur den einen Zweck haben sollten, eine reife Kunst vor dem Verfall zu schützen, denen dann zum Verständnis Beispiele für alle Fälle der Praxis beigegeben waren, und die von Künstlern wie Armenino und Lomazzo, für die es überhaupt keine ungelösten Probleme mehr zu geben scheint, geschrieben wa-

ren, — als Zwischenglied der beiden Gruppen mag Raffaello Borghinis Arbeit gelten — und endlich Schriften wie die des Gilio und Comanini, in denen einzelne Darstellungsprobleme nach ästhetischen oder ethischen Gesichtspunkten behandelt waren [20]). Manders Schilderboeck bietet nun in seiner ganzen Anlage und seinen leitenden Gedanken etwas durchaus eigenartiges, sowohl innerhalb der niederländischen als der gesamten Kunstliteratur überhaupt. Das Buch umfasst unter seinem Gesamttitel sechs Einzelschriften:

1) Den Grondt der edel vry Schilderconst.
2) Leven der oude Antyksche Doorluchtighe Schilders.
3) Leven der moderne doorlughtighe Italiaensche Schilders.
4) Leven der doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders.
5) Wtlegginghe op den Metamorphosis P. Ovidius Nasonis.
6) Wtbeeldinghe der Figueren.

Sie zusammnen waren bestimmt eine Enzyklopädie des für den Maler wie für den kunstliebenden Laien über die Malerei Wissenswerten zu bieten. Künstlergeschichte und Theorie vereint zu geben war ja an sich nichts neues. Schon früh findet man in der kunsttheoretischen Literatur Italiens beides miteinander verbunden und man musste dazu gelangen, wenn man sich Quintilians Programm zum Muster nahm [21]).

Auffallend bei Mander ist zunächst die starke Trennung der einzelnen Abschnitte in Bücher, von denen jedes seine Widmung und seine Vorrede erhalten hat, die aber trotzdem als zusammengehörig gedacht sind, da sie häufig aufeinander Bezug nehmen. Von den übrigen unterscheidet sich der eigentlich theoretische Abschnitt äusserlich durch die Verschiedenheit der stilistischen Fassung, er ist in vierfüssigen Jamben gedichtet und folgt im Strofenbau der Ottavarime mit dem Reimschema: abaabbcc. Er ist in vierzehn Kapitel von verschiedener Länge eingeteilt, in denen die einzelnen zu einer Theorie der Malerei gehörenden Bestandteile behandelt werden. Dabei richtet sich aber der leitende Gedanke nicht hauptsächlich auf Angabe von Regeln praktischer Kunsttheorie und maltechnischer Rezepte, sondern auf Apologie und moralisirende Didaktik, wodurch sich das Lehrgedicht mit

der pragmatisch-didaktischen Künstlerbiografiensammlung zu einer Einheit, verbindet, das Lehrgedicht aber insofern den Grundstock des ganzen Buches bildet, als die aus verschiedenen Quellen geschöpften Viten — die Leben der antiken Maler sind Uebersetzung des Plinius und die der Italiener des Vasari — die im Lehrgedicht gegebenen Regeln exemplifiziren, während die „Auslegung des Ovids" und die „Symbole der Figuren" einige absichtlich kurzgehaltene Kapitel des Grondt erweitern.

Ueber den praktischen Wert dieser beiden letzten Bücher kann nur dann richtig geurteilt werden, wenn man die geistige Kultur des 16. Jhd. in Berücksichtigung zieht. Ob wir darin wirklich nur ein Vademecum für Dekorationsmaler zu sehen haben [22]), wo doch Sandrart [23]) dieses Werk über die Symbole der Uebersetzung für wert hielt, ist wohl so wenig richtig, als dass alle grossen Historienmaler diese Auslegungen übersehen hätten, um für ihre Zwecke direkt bei den Gelehrten anzufragen. Die Bücher gar als Träger zweiter Handsgelehrsamkeit zu verurteilen [24]), geht wohl kaum an; Jacobsen [25]) dagegen beurteilt schon richtiger, wenn er in den Auslegungen wenigstens ein methodisch angelegtes, geschmackvolles und mit guter Sachkenntnis geschriebenes Werk sieht. Man muss sich gegenwärtig halten, dass Ovids Metamorphosen, seitdem man sich um den in Bildern und Worten versteckten tieferen Sinn, um die in ihnen verborgene Symbolik bemühte, als die Bibel der Dichter und Maler [26]) galten.

Darum spricht Mander in den „Auslegungen des Ovid" die Metamorphosen Buch für Buch durch. Es wird dabei jedoch nicht nur das für den Maler Anregende und Nützliche d. h. für die Symbolbildung wichtige betont, sondern jede Erzählung erhält ihre historische und naturwissenschaftliche Erklärung und aus jeder Fabel wird die für die Menschen jener Zeit passende Moral gezogen, alles dies wird dann durch zahlreiche Zitate aus der antiken und modernen — d. h. hier italienischen — Literatur erläutert. Das letzte Buch, die Symbole der Figuren, ist dann der notwendige Abschluss des ersteren. So macht das erste Kapitel Angaben darüber wie die Griechen und Römer ihre Götter darstellten, das zweite erklärt die durch Tiere und Pflanzen wiederzugebenden Symbole und das dritte gibt die praktischen Beispiele.

Beide Bücher gehören zur beliebten Emblemataliteratur, die mit der Herausgabe des Hieroglyphenwerks Horapollons [27]), einer Sammlung von Erklärungen der in den Hieroglyphen niedergelegten Symbole, begann, mit Andrea Alciatis Emblemata [28]) aber erst einen ungeheuren Einfluss auf das gesamte Geistesleben des 16. Jhd. ausübte [29]) und deren Lektüre bis ins 19. Jhd., solange als das Ziel jeder Malerei die Erfindung von Symbolen und Allegorien galt [30]), jedem Maler erforderlich war.

Wem oder welchem Umstand Mander die Anregung zur Abfassung seines Malerbuches verdankte, ist völlig unbekannt. Mander äussert sich mit keinem Wort darüber. Auch über die Zeit der Entstehung sind wir im Unklaren. Um eine Datirung des Lehrgedichtes hat sich zwar Jacobsen [31]) bemüht, aber auch er hat nicht mehr geben können als einen ungefähren Terminus ante. In der 1597 erschienenen Uebersetzung der Bucolica des Vergil erwähnt Mander eine Arbeit über die Malkunst, in der er den Maler auf den Nutzen poetischer Lektüre hingewiesen hätte, worunter er offenbar das Lehrgedicht meint. Das bleibt aber auch der einzige Anhaltspunkt. Dass er jedoch schon vor der Abfassung der Biografiensammlung die Vorrede zum Grondt geschrieben hätte, wie Jacobsen will, ist so wenig bewiesen, als die Annahme, das Lehrgedicht sei vor 1597 fertig gewesen [32]). Es ist möglich, dass Mander vor Veröffentlichung der Bucolica angefangen hat, hie und da etwas zu schreiben, er selbst sagt in der Vorrede zum Grondt: Ich habe vor einigen Jahren zum Zeitvertreib angefangen diese Grundlage der Malerei zu dichten — dabei angenommen, dass er diese Vorrede vor der Veröffentlichung 1603 schrieb — die Hauptarbeit muss er aber auch für den Grondt um 1603 geleistet haben. Darauf deutet vor allem die, auch für die Abfassung der Biografien charakteristische, Hast [33]), und als Folge davon eine gewisse Flüchtigkeit in der Ausbeute der Quellen [34]), indem wichtige Fakta achtlos beiseite gelassen oder absolut wörtliche Uebersetzungen gegeben werden, sodass Fehler ohne weiteres herübergenommen werden (Vitruv) oder, wie in den Biografien, die Ichform der Vorlage im Text verwendet wird. In den letzteren wiederholt er auch ein und dieselbe Charakteristik eines Künstlers (Jan Mandyn), ohne das Bild um einen Zug zu

bereichern, er durchbricht das chronologische Anordnungssystem: Dürer, Jan Vermeyen, Mabuse, Hubert Goltzius, Pourbus, Miereveldt u.a. sind falsch eingereiht; die Zusammenstellung des Gesamtwerkes eines Künstlers bleibt in der Biografie unvollständig, obgleich ihm mehr Werke bekannt sind, die er im Grondt schon zitirt hat (Aertsen, Hendrik Goltzius). Dieselbe Notiz wird mehrfach verwendet (Dürer, Geertgen; Pourbus heiratet die Tochter des Lancelot Blondeel; Heemskerks Abenteuer in Dordrecht u. s. f). Ausserdem finden sich häufig Bezugnahmen der einzelnen Bücher aufeinander, ja Mander spricht im Grondt nur von „dem Dichter" [35]), wenn er Ovid meint, eine Abkürzung, die er speziell für die Auslegung der Metamorphosen in Anwendung gebracht hat u. s. f.

Wir sind also doch gezwungen in dem Malerbuch der Entstehung wie dem Inhalt nach etwas einheitliches zu sehen, das in wenigen Jahren von 1598 (nach der Erwähnung des Friedens von Vervins als Terminus post) bis 1603—4 niedergeschrieben wurde und das in seiner, wenigstens für das Lehrgedicht lückenhaften und allgemeinen hastigen Art, den Eindruck erweckt, als wäre es aus einem innern Drang heraus entstanden und gleichsam von der Seele heruntergeschrieben, und wenn es trotzdem weniger impressionistisch und vielleicht eher etwas schwerfällig wirkt, so liegt das hauptsächlich in dem Umstande, dass Mander die einheimische Sprache verwendete, in der zu seiner Zeit noch wenig Prosa geschrieben wurde, sodass er in der Stilbildung oft ganz auf sich selbst angewiesen war.

DAS LEHRGEDICHT.

Der Grondt ist das älteste Werk, in der ein Niederländer sich über die Theorie der Malkunst Rechenschaft gibt, und als solches verdient es unsere Beachtung, wenn schon dem Werke Mängel anhaften mögen, und so wenig Eigenes Mander scheinbar zu bieten verwag. Denn dass Mander Anleihen bei der italienischen Theorie machen würde, steht eigentlich von vornherein fest. Denn die Italiener allein besassen Theorien über die Malkunst [36]), weder die Franzosen noch Deutschen kamen hier irgendwie in Betracht, selbst der grosse Dürer konnte mit seinen in ehrlichem Bemühen um die wahre Erkenntnis niedergeschriebenen Werken kaum stärker in Berücksichtigung gezogen werden; denn nur bei den Italienern, die allein bereits das besassen, was man selbst suchte, kam dies praktisch wie theoretisch zum Ausdruck, der Sinn für den Zug ins Grosse in der Komposition wie die Forderung zur Auffassung des Typischen des umgebenden Seins.

Für die Ausgestaltung des Lehrgedichtes kommen hauptsächlich zwei italienische Quellen in Betracht, von denen man nur bei der einen weiss, in welcher Art sie Mander vorgelegen hat. Diese ist Albertis Traktat von der Malerei, den Mander in der von Walter H. Ryff im dritten Buch seines Architekturwerkes [37]) niedergelegten Uebersetzung des zweiten und dritten Buches der lateinischen Ausgabe von Albertis Schrift unter dem Titel: vom rechten grundt und fürnembsten punkten/ recht künstlich Malens [38]) benutzte. Die zweite Vorlage ist Lionardos Traktat von der Malerei. Mander muss ihn bestimmt kennen gelernt haben, da er handschriftlich schon vor Francesco Melzis Tode (1570) in Italien die Runde machte [39]). Es ist jedoch unbestimmt, ob Mander bei der Benützung eines solchen Manuskriptes, von dessen eigentlichen Verfasser etwas wusste. Es scheint doch wohl nicht, da er sicher

sonst Lionardo einmal als Autorität zitirt hätte, wo er doch oft und gern auch bedeutend geringere Grössen anführt. Es wäre interessant zu wissen, welchen Inhalt das Mander vorliegende Manuskript gehabt hat. Im Vergleich mit der ausführlichsten uns erhaltenen und von Hr. Ludwig publizirten Handschrift, dem Kodex Vatikanus (Urbinas) 1240, scheinen Mander die Teile II—VIII vorgelegen zu haben, so weit dies aus den Belegstellen überhaupt geschlossen werden kann; denn ausser dem I. Teil, der den Paragone zwischen der Malerei und den andern Künsten enthält, berücksichtigt Mander alle andern Teile, allerdings in verschiedenem Grade, da der Belegstellen für die Teile II—IV unverhältnismässig mehr sind als der der andern. Es ist sehr wohl möglich, dass schon Manders handschriftliche Vorlage diese subjektive Auswahl aufwies, sie wäre aber auch durch Manders allgemeine Quellenbenutzung zu erklären. Aus den Belegstellen ist nur zu erschliessen, dass seine Vorlage eine andere Gestalt hatte als der Kodex Barberinus, der die Grundlage für die Dufresnesche Publikation (Paris 1651) gebildet hatte und Teil II—IV umfasste. Die Ausbeute aus Lionardo geschieht oft genau so wörtlich wie aus Alberti, dabei sind aber beide doch so wenig auf die Anordnung des Stoffes von Einfluss gewesen, wie irgend eine andere Vorlage, sie scheint also demnach original zu sein. Alberti selbst hat Mander nicht direkt benützt. Denn was er über Alberti weiss, beruht lediglich auf Angaben Vasaris [40]), dagegen zitirt er „Rivius 1547", in welchem Jahre das Architekturbuch zu Nürnberg erschien. Dazu kommt, dass er Albertische Vergleiche und Gedanken entweder dem Rivius direkt zuschreibt oder aber sie nur mit dessen eigenen Zusätzen zitirt [41]). Vasari endlich kommt kaum wesentlich neben den beiden andern in Betracht, das wichtigste, was er beigesteuert hat ist, wohl die Definition der Zeichenkunst für das zweite Kapitel des Grondt [42]).

Für die Verarbeitung und Gruppirung des Stoffes nun fällt in Betracht, dass Mander nicht nur ausübender Künstler und Maler war, sondern auch Rhetorycker und dass er in lebhaftem Verkehr mit Gelehrten wie Schrevelius und Scriverius stand, also enge Fühlung mit den holländischen Humanisten der ersten Blütezeit hatte.

Es lag für Mander, der als Dichter vielfach tätig war, nahe, für die stilistische Fassung des Lehrgedichtes die Strofenform zu wählen. Von auswärts brauchte ihm die Anregung, seine Theorie in Verse zu fassen, nicht gekommen zu sein, auch in den Niederlanden gab es gereimte Theorien, Rhetoriken, wie die Casteleyns [43]), die Mander gekannt hat. Das treibende Moment muss aber doch in etwas anderem erkannt werden, als etwa in der Nachahmung einer Casteleynschen Rhetorik. Mander wollte mit seiner Theorie Eindruck machen und anregend wirken, er wollte die praktischen Kunstregeln anziehend und leicht fasslich machen. Das allein glaubte er durch den Stil zu erreichen, und so gelangte er zu einer rhythmisirten reimenden Prosa, die er dem Zeitgeschmack gemäss nach der Antike in doppeltem Sinne — der Form (Figuren) und dem Inhalte (Mythologie) nach — aufputzte. In diesem Sinne nur muss man Manders Lehrgedicht als ein Produkt derjenigen literarischen Strömung auffassen, deren ungeniessbare Vertreter ein Marino und Guevara waren. Mander wird nie geschmacklos durch völliges Aufgehen in der Antike, er bewahrt vielmehr einen volkstümlichen Charakter durch eine Fülle populärer und sprichwörtlicher Redensarten [44]).

Er sucht ferner in seinen Stil die reichste Abwechslung zu bringen durch immerwährende Aenderung seiner Ausdrucksweise. Besonders für sein erstes Kapitel, in dem mehr noch als in den andern lehrhafteren der Dichter hervortreten konnte, ist die Verwendung aller Figuren wie Periphrase, Vergleichung, Gleichnis, Allusio und Epitheta ornantia geradezu auffällig, ohne dass er jedoch in Stillosigkeiten wie durch Bildung von Katachresen verfallen wäre.

Dieses Streben nach Abwechslung führt ihn auch zu seiner Reimbildung. Die Langeweile schien ihm für die Lektüre am schädlichsten zu sein [45]). Er gibt sich ja alle erdenkliche Mühe, um immer wieder anregend zu erscheinen. Gleichlautende Reime will er sich nur in Abständen von je 100 Versen gestatten, eine Forderung, die einen grossen Wortschatz erforderte, und der er durch häufiges Variiren der Reimworte nachgekommen ist; aus diesem Grunde endlich hat er auf den Alexandriner verzichtet, dessen auf die Dauer ermüdende Länge zu viel belanglose Füll-

worte erfordert und Tautologien gezeitigt hätte. So ist bei ihm immer der Dichter an der Arbeit, der schliesslich auch noch im Poetikenexkurs in der Vorrede des Lehrgedichts zum Wort kommt, in dem er gestützt auf Ronsard den Lesern eine Theorie der Alexandriner entwickelt [46]). Gelegentliche Parallelen zwischen Malerei und Poesie oder Rhetorik waren Reminiszenzen aus der antiken Literatur und zeigen seine humanistische Bildung, die dann nicht nur im Lehrgedicht, sondern in jedem Teile des Malerbuches stark zum Ausdruck gekommen ist. So beginnt denn z. B. die Vorrede zum Grondt gleich damit, die Malerei als freie Kunst hinzustellen, ohne sie gleich die achte zu nennen [47]), mit Hinweis auf die bekannte und in der kunsttheoretischen Literatur immer wieder verwendete Stelle aus dem Leben des Pamphilos bei Plinius, worauf dann regelmässig weitere Zitate aus Plinius oder anderen Autoren zu folgen pflegen, die die Würde und das Ansehen, das die Malerei im Altertume genossen hätte, dokumentiren sollen. Diese Regel befolgen die Theoretiker nicht nur, um ihre Kunst gegen eine nicht immer fingierte Geringschätzung, der sie in ihrer Zeit und ihrem Lande ausgesetzt sei, in Schutz zu nehmen, sondern um so auch die Abfassung ihres Buches nicht wertlos erscheinen zu lassen. Aus dem letzteren Grunde sehen sie sich auch oft, teils berechtigt wie Mander, teils auch unberechtigt veranlasst, ihr Buch als einzigartig hinzustellen.

Mander teilt seinen Stoff in 14 ungleich lange Kapitel ein. Das erste gibt einleitend Ermahnungen für die jungen Maler. Dabei wendet sich Mander direkt an seine Leser; diese Form der persönlichen Apostrophe wird dann das ganze Lehrgedicht hindurch beibehalten. Die Anordnung der folgenden Kapitel bleibt bis zum achten in der Hauptsache leidlich klar, wenn schon der Stoff in den einzelnen Kapiteln nie erschöpfend behandelt wird, sodass Nachholung und Repetition nichts seltenes sind. Behandelt wird, dem Programm der italienischen Renaissanzetheorie folgend, alles, was in der Malerei zur Darstellung der menschlichen Figur gehört; sie richtig wiedergeben zu lehren soll ja nach der Vorrede den eigentlichen Zweck des Lehrgedichtes ausmachen. Das 2. Kapitel befasst sich mit der Definition der Zeichenkunst überhaupt, ihren verschiedenen Hilfsmitteln und Methoden, das 3.

Kapitel behandelt die Proportion der menschlichen Figur, das 4. Kapitel die menschliche Figur und ihre schönen Stellungen im Gemälde, das 5. Kapitel das Historienbild, denn dieses gleicht der menschlichen Figur; was an letzterer die Glieder sind, sind in der Historie die Figuren und so bildet es die Vervielfältigung der Einzelfigur. Alle diese Kapitel beschäftigen sich mit der äusseren Erscheinungsform der menschlichen Gestalt, erst das 6. Kapitel berücksichtigt die Gemütsbewegungen. Im 7. Kapitel werden die malerischen Wirkungen des Lichtes an der menschlichen Gestalt besprochen und auch innerhalb der Landschaft, der nun das ganze 8. Kapitel reservirt ist, indem sie zum ersten Male als selbstständige Bildgattung Berücksichtigung findet. Die Vielgestaltigkeit der Staffage in der Landschaft führt notgedrungen auf die Tiere. Ihnen ist das 9. Kapitel vorbehalten. Damit hört die Möglichkeit logischer Aneinandergliederung auf. Im 10. Kapitel wird die Gewandbehandlung nachgeholt, und in den vier letzten Kapiteln über die Verwendung, Ursprung und Bedeutung der Farben gesprochen, nur dass leider das 11. Kapitel, in dem die Angabe maltechnischer Regeln hätte erfolgen sollen, weil Mander sich keine Zeit mehr nahm, das kürzeste geblieben ist.

Das Lehrgedicht soll hauptsächlich jungen Malern gewidmet sein, an sie wendet Mander sich im ersten Kapitel, das er Exhortatio oder Ermahnung für die jetzt erst mit dem Malen beginnende Jugend nennt. Es ist möglich, dass der stark auf Ethik gerichtete Zug, der durch die Niederlande gegen Ende des 16. Jhd. ging zur Abfassung dieses Einleitungskapitels mitgewirkt hat, denn fast durchwegs fehlen in theoretischen Traktaten solche moralisirende Einleitungen; wahrscheinlicher ist aber doch, dass man mit einem anderen Leserkreis rechnete, wodurch eben derartige Erörterungen als unnötig fortgelassen werden konnten. Trat dann aber einmal eine gleiche Tendenz wie bei Mander z. B. bei Armenino auf, so finden sich sofort wieder solche Betrachtungen Ausserdem waren Studienpläne, in denen vor allem Nachdruck auf Moral gelegt wurde, im 16. Jhd. nichts eben seltenes[48]). Was Mander fordert, verlangt auch der gesunde Menschenverstand und findet sich zum Teil in den italienischen Theorien, so die Forderung der natürlichen Veranlagung, der angeborenen Neigung,

der nötigen finanziellen Mittel, der Förderung des Talentes durch unermüdlichen Fleiss und eines vom Standpunkt der Ethik aus unantastbaren Lebenswandels. Gerade in der Trunksucht, erkannte er nicht nur ein die Moral schwerschädigendes Uebel, sondern er sah in ihr mit Recht ein Hemmnis für das Fortkommen überhaupt [49]). Sie machte die Künstler bei den Grossen der Erde, von denen nun einmal alles abhängt, unbeliebt. Dem gleichen Gedanken entspringt auch das Betonen der Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit, welche Begriffe er geradezu mit dem eines Malers identifizieren möchte.

Alle diese Forderungen sind wegen ihrer Allgemeinheit wenig charakteristisch, wenn schon Mander jede einzelne in ihrer Nutzanwendung auf den Maler betrachtet vorbringt; um so wichtiger ist seine Forderung der Italienfahrt, die hier wohl zum erstenmal den literarisch niedergelegten Ausdruck findet. Sie galt als das wichtigste Bildungsmittel und ihre Befolgung als unerlässlich. Denn in Italien allein konnten die ausländischen Maler das lernen, was ihnen nach ihrer eigenen und der Italiener Ansicht mangelte, das Zeichnen der menschlichen Figur, und nach Mander auch die Fertigkeit in der Maltechnik. Die Italiener galten und hielten sich selbst für ausgezeichnet im Figurenmalen, einer Fertigkeit, die sie den Niederländern in allgemeinen absprachen [50]). Das nun konnten sie nirgends besser als in Rom erlernen; zugleich aber empfiehlt er Venedig, das allein für Malen im eigentlichen Sinne (wel verwen, wel schilderen oder coloreeren), auf dessen Beherrschung Mander mehr Gewicht legte als auf das Zeichnenkönnen [51]), in Frage kam.

Dem Kapitel fügt er endlich noch einen Ueberblick über seine eigene Italienfahrt bei und vergisst auch die praktischen Reiseregeln nicht, einer Gewohnheit der reisenden Niederländer gemäss, die in Itinerarien durch solche ihren Landsleuten Anregung und Belehrung zu geben pflegten.

Die eigentliche praktisch-theoretische Abhandlung beginnt bei Mander auch mit dem zweiten Kapitel nocht nicht; dasselbe übernimmt lediglich die Rolle der Vermittlung und ist der Definition des Begriffes Zeichnung gewidmet, entsprechend der Anordnung in den italienischen Traktaten. Neben der aus Vasari ent-

lehnten Definition, wonach die Zeichnung die Grundlage aller bildenden Künste ist, betont Mander in einer Marginalnote den überragenden Wert des Malens, indem er es den Geist nennt im Vergleich mit dem Körper, dem Zeichnen; er geht also über die italienischen Vorgänger, Alberti und Vasari, hinaus, die das Malen nur für das Akzidentielle hielten [52]). Doch bei dieser Definition, die auf die wechselnden Meinungen über den angeblichen Vorrang der einen künstlerischen Ausdrucksweise vor der anderen hinweist, die dann in Frankreich während des 17. Jhd. in dem endlosen Wüten der Poussinisten (Zeichnung) und Rubenisten (Malerei) gegeneinander ihren stärksten Ausdruck fand [53]), polemisiert Mander so wenig wie bei der einmaligen späteren Anführung des Paragone zwischen Malerei und Skulptur [54]). Daneben gibt er so etwas wie ein Pensum und eine Materialienkunde, ohne aber im geringsten erschöpfend zu sein oder feste Vorschriften geben zu wollen, wie etwa Armenino [55]), durch die Aufzählung des Zeichnungsmaterials Kohle, Kreide und Feder.

Dem zum Maler geborenen Jüngling empfiehlt er, zuerst sich in die Lehre eines guten Malers zu begeben, um dort die gewöhnlichsten Handgriffe zu erlernen in der Zubereitung des Materials und sich nebenbei in den Anfängen der Malerei zu üben. Zum aquarellieren und zeichnen mit Kohle, Kreide und Wischer empfiehlt er getöntes Papier, um die Wirkung der Mezzatinten besser beurteilen zu können [56]). Vorlagen seien die farbigen Holzschnitte Parmeggianinos und die Antiken, bis die Hand die nötige Fertigkeit und Leichtigkeit erlangt habe, um dann zum eigenen Erfassen der Natur vorgehen zu können. Ihr wichtigstes Produkt ist die menschliche Gestalt, zu deren vollkommener Beherrschung die Kenntnis der Anatomie unbedingt erforderlich ist neben intensivem Modellstudium. Als Hilfsmittel zum richtigen Erfassen erwähnt er das Albertische Velum, von dessen Nützlichkeit er aber nur bedingt überzeugt ist. Wichtiger ist ihm die Stellung des Modells beim Aktzeichnen und die Methode der Schattengebung mittelst Schraffuren; als Zeichnungsmaterial erscheinen ihm Pastellstifte [57]) besonders förderlich.

Schon hier im Uebergangskapitel kommt Mander auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt zu sprechen. Sie ist eben und

nicht nur für den Romanisten Mander [58]), das wichtigste Darstellungsobjekt. In ihrer Darstellung liegen alle diejenigen Aufgaben verkörpert, die man von einer vollendeten Kunst erwarten durfte.

DIE KOMPOSITIONSLEHRE.

1. Die Einzelfigur.

a. *Die Proportion.*

Die Probleme der Wiedergabe der formalen Richtigkeit waren schon immer, wenn Künstler sich um die Theorie ihrer Kunst bemühten, die Gegenstände eifrigster Untersuchung geworden Aber bei Mander finden sie eine auffallend geringe Berücksichtigung. Die Perspektive wird überhaupt nicht behandelt, obgleich Lionardo ausführlich auf sie eingegangen ist, sondern er gibt nur in einer Marginalnote am Schlusse des letzten Kapitels einen kurzen Hinweis auf zwei Bücher (P. Coeck und Blum), in denen sich der Schüler über dieses wichtige Gebiet informieren könne. Selbst die Proportion, von deren Wichtigkeit er doch überzeugt war, wird nur äusserst dürftig behandelt; aus welchem Grunde kann nicht ohne weiteres gefolgert werden. Sei es, dass Mander überhaupt nur geringe Lust zu eigener theoretischer Gedankenarbeit gehabt hat, sei es, dass er sich nicht die nötige Zeit zur Durcharbeitung genommen hat, sei es, dass er von der Unmöglichkeit eine befriedigende Lösung zu finden überzeugt war. Waren doch auch seine Vorgänger Alberti, Lionardo und Dürer in ihren praktischen Versuchen ohne Erfolg geblieben, und hatten die beiden letzten dazu noch ihrer Meinung schriftlich Ausdruck gegeben, dahingehend, dass die Vielgestaltigkeit der äusseren Erscheinungswelt kaum auf eine allgemeingültige Formel gebracht werden könne [59]).

Die allgemeine Definition übernimmt Mander aus antiken Quellen, Plutarch und Vitruv, welch letzterem er geradezu alles, was er über die Masse des menschlichen Körpers zu sagen wusste, entlehnt; er exzerpierte ihn wörtlich ohne Kommentar. Alle späteren Proportionstheoretiker hat er unberücksichtigt gelassen,

obwohl er Dürer [60]) als solchen zitiert. Vitruvs Verfahren und Angaben, die schon Lionardo für das Gesicht, für die Vitruv doch noch am ausführlichsten war, unvollkommen erschienen [61]), genügten ihm vollkommen. Vitruv war ihm Autorität, so sehr, dass er selbst den bekannten Fehler im Text des Vitruv ohne Anstoss mit hinüber nahm, dass nämlich der Abstand vom obern Ende der Brust bis zum Scheitel gleich einem Viertel der gesamten Körperlänge, während dieselbe Entfernung bis zu den Haarwurzeln, also eine Verminderung um die Scheitelhöhe, die gleich einer Nasenlänge gilt, eine Sechstel der Gesamtkörperlänge betragen soll, obgleich schon seit Lionardo die Emendationen begonnen hatten, und Lionardo, Dürer, der Vitruvherausgeber Philander und Rivius dieser Stelle eine sinngemässe Interpretation zu geben versuchten [62]). So sehr auch ist er von Vitruv, der nur von Symmetrie, vom Verhältnis der einzelnen Körperteile zur ganzen Höhe der Figur spricht, abhängig, dass er dessen Proportionsangaben übernimmt, ohne auf die analogen Verhältnisse der Körperteile untereinander zu sprechen zu kommen, die wiederum von den genannten Theoretikern in Berücksichtigung gezogen waren.

Ebenso auffällig ist, dass Mander alle theoretischen Versuche, die Klarheit zu schaffen suchten, wie sich die gefundenen Masse in perspektivischen Darstellungen, für die gerade er die Wichtigkeit der Proportionslehre anerkannte [63]), veränderten, unberücksichtigt lässt. All zu vieles Messen und eine peinliche Zerlegung des Kanons in Minuten und Daumen, wie er sie in kurzer Erwähnung bei Lionardo und ausführlich aus Albertis Schrift: De Statua in der Uebersetzung der Rivius kennen lernte [64]), hält er für überflüssig und geradezu schädlich. Mander begnügt sich völlig mit dem Vitruvianischen Normalmass von acht Köpfen; zwar kennt er wohl die michel-angeleske Proportionsfigur von zehn-zwölf Kopflängen [65]), fordert sie aber nicht. Er empfiehlt nicht mehr das Schönheitsideal aus der Mitte des 16. Jhd., sondern die normale Figur wie sie gegen Ende des Jahrhunderts allgemein wieder aufgenommen wurde. Es muss noch erwähnt werden, dass er die Breitenmasse, gegen Lionardo (T. III, 270), festgelegt wissen will und dass er darin das Unterscheiden der verschiedenen Massverhältnisse im männlichen und weiblichen Körper, was bis auf und

noch nach Vasari, ausser von Dürer in seinen Proportionsstudien, von niemandem berücksichtigt wurde, verlangt.

b. *Die Bewegung.*

Daraus, dass Mander, der vornehmlich auf die Beherrschung der menschlichen Figur Gewicht legt, für seine Kompositionslehre fast ausschliesslich italienische Beobachtungen, wie sie schon von Alberti und Lionardo literarisch fixiert waren, benutzte, resultiert, dass auch bei ihm nur die Stellung und Bewegung des Körpers wie sie durch die Gewichtsverteilung, die die Motionen der Glieder bewirken, bedingt sind, bèrücksichtigt wird.

Mander geht von der stehenden Figur aus, sie richtig zeichnen zu können, gilt als wichtigste Aufgabe. Zu diesem Zwecke wie zur Klarlegung der Mittelachse des Körpers, empfiehlt er nach Lionardo die Verwendung des Senkellotes, das aus der Kehlgrube zu fallen und den innern Knöchel des Standbeines zu streifen habe; welche Vorzeichnung jedoch er, entgegen Lionardo, nicht immer effektiv ausgeführt wissen will. Eine andere Hilfszeichnung gibt er zur Anlage des Kopfes; hierfür sei die Zeichnung eines Ovals mit eingezeichnetem Kreuz ein praktisches Hilfsmittel (c. II, 5). Diese einfache Angabe, bei der jede nähere Bestimmung, in welcher Höhe etwa der Kreuzesquerbalken zu geben oder was durch ihn auszudrücken sei, fehlt, verweist nur auf eine seit alter Zeit in den Ateliers verwendete Hilfskonstruktion [66]).

Bei der einfachen Stellung soll darauf geachtet werden, dass die Hüfte auf der Standbeinseite ausbiegt (c. II, 6). Im Anschluss an diese Forderung ist der interressante Exkurs (c. IV. 20) zu erwähnen, in dem er beeinflusst von der klassizistischen Aesthetik Lionardos den auf älteren niederländischen Bildern häufig vorkommenden gotischen Kontrapost, der auf der Unkenntnis der Ponderation des menschlichen Körpers beruht, als einen Fehler rügen zu müssen glaubt, den sich selbst berühmte Meister (man vergleiche Corn. Engelbrechtsen, den Lehrer des von Mander so gerühmten Lukas van Leyden [67])) zu Schulden hätten kommen lassen. Mander will bemerkt haben, dass häufig die Schulter derjenigen Seite, auf der die Hüfte ausbiegt von diesen Malern hoch-

gezogen gegeben werde, und das sei falsch. Die Beschreibung wirkt bei Mander nur deshalb etwas unklar, weil er eine nähere Bezeichnung von Stand- und Spielbeinseite anzugeben vergisst; denn nur dann kann dieser Fehler konstatiert werden, wenn die Divergenz der Verbindungslinien von Hüftbeinkamm und Inguinalfalte und der Brustwarzen auf der Standbeinseite sich findet.

Von der ruhigen Stellung kommt er zu den einfachen Bewegungen des Körpers und seiner einzelnen Teile für sich und unter einander. Mander kennt entsprechend der von Alberti überlieferten, im Timaios vorgetragenen Lehre Platons, sieben Bewegungsarten (c. V, 5.) und nicht acht, wie sie Lionardo und nach ihm Lomazzo fordern. Wie diese Angabe nun, so beruhen alle ferneren Vorschriften einfacher Bewegungen auf Albertischen wie Lionardoschen Vorschriften, so für die Bewegung des Kopfes, der sich nach einer andern Richtung hin bewegen soll wie der übrige Körper, der nach der Seite des vorgestreckten Fusses gerichtet sein soll; so ist auch die Forderung, den Körper nicht durch die Arme überschneiden zu lassen, einfach Exzerpt aus Alberti-Rivius, und Mander denkt keineswegs daran, das Motiv der Deckung [68]) vermeiden zu lassen, wie es in der Antike allerdings zur Beobachtung der perspicuitas gefordert wurde [69]), u. s. f. Um die Ponderation bei stark bewegten Figuren zu wahren, empfiehlt er wieder als Hilfe das Senkellot (Lionardo). Der Kopf darf dann nicht weiter vorgestreckt werden, als bis das von ihm gefällte Lot den vorgreifenden lasttragenden Fuss berührt [70]); er darf ferner nur soweit gedreht werden, als bis das Kinn gerade über der Achsel steht und nicht weiter zurückgelehnt werden, als bis die Augen den Zenith erblicken. Bei der Bewegung der Arme verlangt er vornehmlich zweierlei: 1. darauf zu achten, dass der Arm der Standbeinseite nicht emporgestreckt wird und 2. dass nie beide Arme zu gleicher Zeit in die Höhe ragen; endlich darf die Hand nur so hoch emporreichen als es der in die Horizontale gebrachte Oberarm erlaubt. Bei der Anlage der Beine wird gefordert, dass die Entfernung der beiden Füsse nicht mehr als einen Fuss beträgt. Bei sitzenden Figuren ist darauf zu achten, dass die Kniee nicht zu weit auseinandergenommen werden und dass ferner die Verlängerungen der Unterschenkel sich unterhalb der

Sohle schneiden. Bei der gleichzeitigen Bewegung von Armen und Beinen verlangt er, einer Forderung Lionardos, der wohl auf Quintilian fusst, folgend, die Vermeidung der Isodynamie, denn die Natur lehre ein gleichzeitiges Bewegen entgegengestreckter Extremitäten. Mander betont also den gegenseitigen Kontrapost, der in der italienischen Kunsttheorie il serpentinato genannt wurde [71]) und der von Brunn den Namen Chiasmus erhalten hat. Dass die Bewegung schliesslich weder übertrieben noch dem Gesetz der Angemessenheit zuwider laufen soll, versteht sich bei Mander, dem Schüler der Italiener, von selbst, so dürfen die Glieder nicht gebrochen und verdreht (storpiato) erscheinen, sie sollen nicht durcheinander geflochten sein u. s. f.

c. *Physiognomik. Mimik.*

Anschliessend an die Bewegungslehre pflegt die Lehre von der Darstellung der Affekte zu folgen. Mander musste sie berücksichtigen, verzichtete aber darauf sich weiter auf die Physiognomik einzulassen, und so konnte er die philosophischen Untersuchungen eines Aristoteles, Trogus und Adamantius bei Seite lassen, wobei nicht anzunehmen ist, dass er ihre Schriften überhaupt kannte — die Namen des Trogus und Aristoteles konnte er in der von ihm stark benutzten Enzyklopädie des Plinius finden, aus der dann auch das wenige, das er für die Physiognomik beibringt, schöpft, und Adamantius war sonst als Quelle bekannt, wenigstens findet man ihn hier und da zitiert [72]) — denn es finden sich nicht die geringsten Uebereinstimmungen; ja er übergeht auch die mit der Affektenlehre eng verbundene Lehre vom Einfluss der Temperamente [73]), die Lionardo allerdings berücksichtigt hatte. Ihn interessirt allein, und hierin folgt er seiner Vorlage Alberti-Rivius, der mimische Ausdruck des Gesichts und die Erscheinungsformen des psychophysischen Parallelismus im menschlichen Körper, das instinktive Mitarbeiten der Gliedmassen als Folgeerscheinungen der Affekte, während er jede Auslassung über die verschiedenen Gesichtstypen unterdrückt. Er gibt ferner nur die unwillkürlichen Geberden, die nacheinander besprochen werden, wahllos wie sie ihm in den Sinn kamen. Es mag eben

nicht Zufall sein, dass die willkürlichen Geberden, die eigentliche Zeichensprache, bis auf ein Beispiel ganz ausgeschaltet bleiben, da sie schon in der Quelle übergangen wurden und ihm, dem Nordländer, noch weniger wichtig erscheinen mochten. Das ändert auch nicht, dass er zur Wiedergabe der Geberden den Künstler auf das Studium der im Theater gebrauchten Ausdrucksmöglichkeiten verweist [74]), wie auch an einer Figur Gesten, wie sie ein guter Schauspieler ausführt, verlangt [75]). Denn hierdurch sollte eben nicht nur der Maler auf das ganze Bereich aller Ausdrucks- und Bewegungsmöglichkeiten hingewiesen, als vielmehr das Postulat aufgestellt werden, dass das Geberdenspiel auch im Gemälde durch den darzustellenden Stoff gegeben und vor allem bedingt ist (eysch der historie), wodurch sich zugleich ergab, dass auch der Affekt nach bestimmten Formen wiederzugeben ist, die so festgelegt sind, dass Mander es unternehmen konnte, das Gesicht der berühmten sterbenden Mutter des Aristides zu beschreiben. Es ist leicht verständlich, dass eine derartige Festlegung der Affekte, verbunden mit der grossen Geberde, endlich zu einer richtigen „Gefühlsstilisierung", wie Diez sagt [76]), kommen musste.

Diese mögliche Schematisierung erlaubt es Mander, nach einer besonderen Anführung der wichtigsten Gesichtsteile eine ausführliche Beschreibung eines lachenden und weinenden Gesichtes (c. VI, 36—7) zu geben, wobei er in Ausführlichkeit und richtigerer Beobachtung über Lionardo hinausgegangen ist, um den Maler vor dem Vorwurf, den Alberti schon erhoben hatte, dass er nämlich dieselben in seinen Gemälden nicht unterscheiden könne, zu bewahren. Diesen folgt die Beschreibung eines traurigen (c. VI, 44—8) und eines angsterfüllten Antlitzes (c. VI, 69). In allen diesen Fällen notiert er allein die rein zeichnerische Aenderung, die das Gesicht durch die neu auftretenden Falten, durch das Verzerren erleidet. Doch es mag darauf hingewiesen werden, dass er auch die malerischen Erscheinungsformen, d. h. die physiologischen Aenderungen des Gesichtes, durch welche Ursache sie auch bedingt sein mögen und in welcher Art sie sichtbar werden, der Betrachtung unterzieht, wie alt diese Beobachtungen an sich auch sein mögen. So macht er Angaben über den Wechsel der Gesichtsfarbe bei

den verschiedenen Seelenzuständen: bei Liebe und Scham wird das Gesicht rot gefärbt, bei Neid und Angst mit fahler Blässe überzogen.

Dem Kapitel hängt er schliesslich noch einen reichlich langen Kanon nachahmenswerter Beispiele an, da er von der Wichtigkeit der Darstellung der Affekte, die bis jetzt von den grossen Meistern nur unbewusst oder aber instinktiv verwendet worden seien, überzeugt ist. Leider bedient er sich auch hier, wie bei den Bilderlisten anderer Kapitel, wieder ausschliesslich antiker Kunstwerke, die ihm nur durch die Lektüre vertraut waren, sodass man selten entscheiden kann, in welchen Gemälden der Künstler Mander seine Forderungen verkörpert fand. Das einzig fassbare Beispiel ist der Kindermord Pieter Brueghels in Wien, denn auch die oft zitierte Navicella Giottos [77]), die er wohl gesehen haben mag, verdankt ihre Erwähnung nur ihrem literarischen Ruhm.

d. *Die Gewandung.*

Trotz der bevorzugten Stellung der nackten menschlichen Gestalt in der italienischen wie in der romanisierenden niederländischen Kunst und trotz des Nachdrucks, den Mander auf die Kenntnis des Aktes legte, wird die eingehende Behandlung der Anatomie gänzlich übergangen. Mander spricht wohl von der Notwendigkeit den Akt zu studiren, um die Muskellagerungen bei Ruhe und Bewegung genau zu kennen, aber es fehlt selbst der geringste Hinweis für den Schüler, wie er sich diese Kenntnis aneignen kann, d. h. theoretisch, denn zur praktischen Uebung verweist er auf das Sezieren der Leichen [78]). Um so breiter nun spricht er aber von der Gewandung, in engstem Anschluss an die etwas allgemein gebliebenen Formulirungen Lionardos.

Bei der Wiedergabe des Stoffes ist zuerst auf die Art desselben genau zu achten, da sich je nach seiner Natur verschiedene Faltenbildungen ergeben. An den Gewändern liebt er den Zug ins Grosse, lange schleppende Gewänder mit in grossen Wellen verlaufenden Säumen; darum bevorzugt er besonders die wollenen Stoffe, die grosse flächige Bahnen werfen, ohne wie die Leinwand sich in unzählige Fältchen zu zerknittern (Lionardo). Die-

ses starke Faltengekräusel, das besonders bei Aldegrever eine Wiedergabe fand, ist Mander so unsympathisch, dass er den Westfalen, als seltenen Ausnahmefall, tadeln zu müssen glaubt. Denn diese Knitterung erweckt den Eindruck des Unüberschaulichen oder der Konfusion, wie er in Anlehnung an die italienische (wohl zuerst Albertis) Ausdruckweise sagt.

Bei der Wiedergabe der Falten ist die genaue Kenntnis ihres Beginnes, Verlaufs und Endes erforderlich; sie müssen auseinander hervorgehen wie, nach dem oft zitirten Albertischen Beispiel, die Aeste aus dem Baumstamm. Für ihre Bewegung empfiehlt er wiederum dieselben sieben Bewegungsarten, die auch für den Menschen vorgeschrieben waren. Desgleichen ist genau Acht zu geben, wo die Gewandstücke sich am menschlichen Körper stauen, wie z. B. an den Gelenken der Gliedmassen, und wo sie sich spannen. Dies ist darum wichtig, da helle belichtete Stellen nicht durch unmotivirtes Faltengekräusel unterbrochen werden dürfen (Lionardo)[79]). Aus diesem Grunde rügt er die Falten am Moses des Michel-Angelo, die sich über des rechte Knie hinziehen. Die schweren Falten antiker Statuen des 5. Jhd. wie etwa die der sog. Demeter des Kapitol (Bellona des Kapitol) empfindet er als hässlich, als zu bewegungslos [80]); während die hellenistische Flora des Palazzo Farnese mit ihren leicht gebauschten Gewändern, die auch die Glieder sichtbar werden lassen, dem von ihm vertretenen Geschmacke (Lionardos) am nächsten kommt. Neben diesen Forderungen, die im wesentlichen die Beobachtung eines plastisch empfindenden Künstlers verraten, die aber schon in der italienischen Theorie ihren Ausdruck gefunden haben, treten die des auch malerisch interessirten. Als besonders malerisch wirkend empfiehlt er die moderne Kleidung (c. X, 28)[81]) wegen der dadurch bedingten Möglichkeit zur Wiedergabe von Seide, Satin und Samt, die besonders in der venezianischen Kunst ihre Vertreter gefunden hat. Um sie malen zu können müsse Rücksicht auf die Harmonie der Farben genommen werden, das sei bei weitem das Wichtigste. Er stellt deshalb eine ganze Liste von Farben zusammen, deren Intensitätswerte sich nicht gegenseitig aufheben (c. X, 19). Er unterlässt es ferner auch nicht, eine Angabe für das Samtmalen, um den Effekt richtig herausholen zu kön-

nen, zu machen, und für das Seidemalen empfiehlt er ein technisches Lasirverfahren, wie es auch im Mayernemanuskript, das, um 1620 geschrieben, für die ausführlichste Quelle zur Kenntnis der niederländischen Maltechnik im 17. Jhd. gilt [82]), für die Stoffmalerei empfohlen wird.

---

2. Das Historienbild.

Für Mander ist es feststehende Tatsache, dass ein Historienbild nach bestimmten Regeln aufgebaut werden muss. Seine Lehre geht dahin: Wer sich an die Komposition eines Historienbildes macht, hat zuerst, sei es mit Hilfe der Lektüre, sei es aus eigener Erfindung heraus, den Stoff durchzuarbeiten, auf-dass bei der Anlage der Rahmen nicht durch die Fülle und Grösse der Figuren nahezu gesprengt werde oder aber gar die Körper der Tiere und Menschen vom Rahmen überschnitten werden (c. V, 14). Lockerheit in der kompositionellen Fassung und Klarheit im Aufbau sind die wichtigsten Forderungen. Um sie in der Komposition leicht beurteilen zu können, gilt ihm als vorzügliches Hilfsmittel zum Entwurf des Bildes der auch bei den Italienern immer verwendete Karton, wenn möglich in Originalgrösse. Es ist bezeichnend für seine durchaus vlämische Kunstanschauung, dass die ausführlicher beschriebene und keiner Vorlage entlehnte Komposition das kleinfigurige vlämische Historienbild ist mit jener so charakteristischen Fülle an Staffage und Handlung. Wohl erwähnt er das Kompositionsprinzip: ganz wenig Figuren und diese möglichst gross. Aber es bleibt bei ihm nur bei der Erwähnung, ausserdem war es ja auch schon in seiner Quelle Albert-Rivius aufgeführt.

Für die Anlage empfiehlt Mander nun zuerst, die beiden Seiten des Gemäldes mit irgend welcher Staffage anzufüllen, worunter er sicher auch Figuren verstand, die als Repoussoirs verwendet und im Vordergrunde angebracht, die Wirkung der Perspektive erleichterten. Die Mitte des Bildes soll frei gelassen werden für einen weit in die Ferne reichenden Durchblick, wenn immer möglich auf eine Landschaft mit kleinen Figuren. Um diesen Durch-

blick möglich zu machen, sollen die Figuren des Vordergrundes in sitzender oder liegender Stellung verharren. Die einzelnen Figuren selbst sollen in Gruppen zusammengefasst werden, die wieder in grösster Verschiedenheit unter sich wie in ihren Einzelgliedern zur Erzielung reicher Abwechslung gegeben sein müssen, so wie sie die Gemälde Tintorettos und Michel-Angelos „Jüngstes Gericht" zeigen. Im Anschluss an Michel Angelo wirft er die interessante Frage auf, ob nämlich der Mangel einer Fernwirkung in dem—allerdings wie eine blaue Wand wirkenden—Himmel Anlass zu einem, von gewissen Leuten erhobenen, berechtigten Tadel geben könne. Er selbst kommt aber zu keinem Urteil, da er das „Jüngste Gericht" als Vorbild kunstgerechter Gruppenkomposition zu retten sucht.

Wen Mander unter den Tadlern versteht, ist nicht ganz zu erklären, da die in der Literatur niedergelegten Angriffe sich lediglich auf eine angebliche Laszivität richten, die durch die Nacktheit der heiligen Gestalten ausgedrückt würde, oder auf die unmögliche Darstellung einzelner Figuren; aber sie beanstanden nicht die Komposition als Ganzes [83]).

Um der Forderung nach Deutlichkeit des Sinnes der Historie (c. V,43) gerecht zu werden, gibt es nach Mander zwei Wege: Entweder durch die Anordnung der Gruppen oder die der Figuren. Im ersteren Fall ist es nötig, die Hauptszene (scopus) herauszuheben. Das ist auf zweierlei Art möglich: Entweder die Hauptszene wird so dargestellt, dass sie das psychologische Zentrum des Gemäldes bildet, indem die Assistenzfiguren um sie herum gruppirt werden und zwar so, dass die ausschlaggebende Szene nicht in den Vordergrund gesetzt wird, wie dies auf den älteren niederländischen Gemälden zu sehen sei; es wird also das Hineinschieben in den Bildraum gefordert, die scheinbar absichtslose Anordnung, die aber der Deutlichkeit zu liebe doch konstruirt werden musste, im Gegensatz zu der spitzfindig pointirenden Art der alten Niederländer wie auch der Generation, die um die Mitte des 16. Jhd. lebte, die die Haupthandlung in die vorderste Bildebene zu rücken pflegten. Oder aber es wird eine Figur gleichsam als Exeget eingesetzt, die durch Geberden auf die Hauptszene hinweist. Diese letzte Forderung ist nun nicht original und gar literarische Fixi-

rung einer spezifisch holländischen Forderung der Gruppenkomposition, sondern ist aus Alberti-Rivius übernommen.

Für den zweiten Fall gibt es drei Lösungsmöglichkeiten: entweder die Anzahl der Figuren wird beschränkt und Mander spricht dann von „eensaeme historien" im Gegensatz zu den von Figuren überladenen „copioose" (Alberti); oder aber die Figuren werden durch besondere Stellungen hervorgehoben (c. V, 36), indem lediglich wie bei der Gruppenkomposition die übrigen Figuren zu Assistenten degradirt werden oder endlich die wichtigste Figur wird malerisch sichtbar gemacht, indem sie durch eine dahinterstehende, aber beschattete Figur hervorgehoben wird, eine Forderung, die nur im Prinzip des Sich- abhebens lionardesk ist. Besonders dies letzte Kompositionsmittel: helles gegen dunkles zu setzen und umgekehrt war dann in der italienisirenden Kunst der Niederlande ausserordentlich beliebt und als äusserst praktisch schon darum immer verwendet, als dem Künstler die sorgsam durchdachte Gliederung der Komposition erspart blieb, um Klarheit, ohne die Figuren isoliren zu müssen, zu erreichen. Dem Gesetz der Mannigfaltigkeit endlich muss entsprechend den italienischen Quellen dadurch Rechnung getragen werden, dass in den Figuren die grösste Mannigfaltigkeit gegeben wird, oder aber die einfache Legende des Gemäldes soll durch Beiwerk, d. h. hier durch Symbole „poetische Bedeutungen" erweitert werden. Ersteres muss dem Ermessen des Malers überlassen bleiben, für das letztere aber war die Lektüre moderner allegorisirender Dichter, wie Sannazaro besonders erforderlich, obgleich auch da dem Maler immer noch die Möglichkeit freier Answahl übrig blieb. Die lange Reihe von Beispielen, die grösstenteils Plinius entlehnt sind, möge unerwähnt bleiben; genannt mag doch werden, dass Mander eine Verkündigung des Zuccaro wie Rossos: Maria erlöst Adam und Eva, als wichtige Vorbilder galten. Allerdings hat ihn kaum Autopsie von dem Werte der Bilder überzeugt, sondern allein Vasaris literarische Würdigung.

3. Die Landschaft.

Mander ist sich bewusst im besonderen Betonen dieser Bild-

gattung etwas durchaus neues zu geben. In der italienischen Theorie fehlten Angaben über Anlage und Komposition von Landschaftsbildern, aus denen hervorgeht, dass sie als eine Bildgattung für sich anerkannt würden [84]). Lomazzo [85]) spricht wohl von einer Dreiteilung der Landschaftsgemälde, nimmt dieselbe aber nur nach Unterschied des toten Beiwerks vor. Es mag aber erwähnt werden, dass Lomazzo [86]) die Ermordung des Petrus Martyr Tizians als vorbildlich für die neue Auffassung in der Wiedergabe der Bäume preist, in welcher Hinsicht das Werk auch heute besonders gewertet wird. Doch schon Lionardo berücksichtigt ausgiebig in seinem Malerbuche die Landschaft, jedoch nicht als eine besondere Gattung von Gemälden. Er bleibt völlig in der naturwissenschaftlichen Untersuchung über Erscheinungen, die an den zum Landschaftsbild gehörenden Kompositionselementen sichtbar werden, stecken. Der VI. Teil seines Malerbuches trägt auch nur den Titel: von den Stämmen und vom Laub, was dem Inhalt gerechter wird, als wenn, wie das von Seidlitz getan wurde [87]), dieser Teil die Landschaft genannt wird.

Mander beginnt seine Ausführungen mit dem Hinweis auf die notwendige Beobachtung des Horizontes, auf dem der Augenpunkt fixirt werden soll (c. VIII, 9), und des Augenpunktes zur Durchführung der Luftperspektive d. h. zur richtigen Abnahme der Farbenstärke nach dem Hintergrunde [88]) zu und zum Verschwindenlassen aller senkrecht auf den Hintergrund zulaufenden Linien. Für die Darstellung empfiehlt er alles, was aus der Vielfältigkeit der Natur zur Wiedergabe gebracht werden kann. Alles könne wiedergegeben werden, Farben genug ständen ja dem Maler zu Gebote, und so sollen auch die metereologischen Erscheinungen wie Schnee, Hagel, Regen, Nebel und Sturm ihre Darstellung finden (Lionardo), wie der schöne unbewölkte Himmel, dem die Niederländer auf ihren Bildern eine auffallende Vernachlässigung angedeihen liessen im Vergleich mit dem auf italienischen Bildern fast durchweg gegebenen heiter blauen.

In der Landschaftskomposition empfiehlt Mander das Studium Tintorettos, Muzzianos, Tizians und des in Abhängigkeitsverhältnis zu letzterem stehenden P. Brueghels d. ä. Das Interessante an dieser Forderung ist, dass Mander ausdrücklich auf

Tizians Holzschnitte hinweist. Da uns tizianische Landschaftsschnitte nicht bekannt sind, ja überhaupt keine Originale ausser dem trionfo della fede, so können hier nur die Arbeiten von Stechern aus Tizians Kreis verstanden sein, vor allem wohl von Domenico Campagnola [89]), dem ersten professionellen Landschafter Venedigs, dessen Werk übrigens bis in die neueste Zeit mit dem Tizians verwechselt wurde. Und Campagnola nun pflegte bei der Ausarbeitung in seine Landschaft eine Fülle interessanter Einzelheiten hinein zu packen wie es der Gewohnheit Tizians keineswegs entsprach; dies ist auch das Charakteristikum Coninxlooscher Frühbilder [90]), auf den Mander sicher hinweist, wenn er die grossen Nachfolger Brueghels der Beachtung empfiehlt; denn von Coninxloo sagt er, dass dieser der gegenwärtig beste Landschaftsmaler sei und dass seine Manier in Holland nachgerade stark nachgeahmt würde [91]).

Manders eigene Angaben zur Anlage eines Landschaftsgemäldes lauten dahin:

a. Vordergrundskomposition: Besonderer Nachdruck muss auf die Anlage des Vordergrundes gelegt werden, dieser muss möglichst kräftig angelegt sein; dadurch wird ein leichteres Darstellen der Wirkung der Luftperspektive ermöglicht. Das Gewicht des Vordergrundes muss noch unterstützt werden durch Anbringen gewichtiger Bäume, die nach dem schon besprochenen Kompositionsprinzip auf beide Seiten des Bildes angeordnet werden sollen. Mander spricht von Bäumen und Baumstämmen, ein Beweis, dass ihm Coninxloo vorschwebte, da letzterer gerade mit solchen durch den Rahmen abgeschnittenen Bäumen seine Landschaftskompositionen auf beiden Seiten zu rahmen pflegte. Diesem selben Kompositionsprinzip zufolge verlangt er, dass alles Beschweren des Vordergrundes mit unnötiger anderer Staffage vermieden werden soll, d. h. im Vordergrund sollen keine Häuser angebracht werden, sofern man ihn mit Landschaftsstücken und Figuren allein lebendig gestalten kann; doch bleibt auch hier nur die durch die darzustellende Historie geforderte Anlage massgebend. Die landschaftlichen Versatzstücke, unter denen Mander kleine Kräuter versteht, sollen darum angebracht werden, um dem Vordergrunde Leere und die damit verbundene

Trostlosigkeit zu benehmen. Uebrigens ist auch dieser Forderung Coninxloo und neben ihm, nach Manders Ansicht, Bloemaert besonders nachgekommen[92]). Ausführlich geht nun Mander auf die Darstellung der Bäume ein, die das Hauptversatzmittel des Landschaftsgemäldes bilden, wobei er wieder fast ausschliesslich Eigenes, trotz Lionardos weitgehenden Untersuchungen, bietet. Abgelehnt werden von vornherein Bäume, die mit ihrer kompakten Laubmasse rund beschnitten erscheinen, wie er sie etwa aus Landschaften Patinirs in der Erinnerung haben mochte, desgleichen Bäume, an denen die Blätter gezählt werden können, da sie zu langweilig wirken. Gefordert wird die Wiedergabe einer schönen, füllenden Blattart — Muzziano etwa verwendete die Kastanie[93]) — wie z. B. die der Eiche als das wirksamste Mittel, den Eindruck einer guten Landschaft hervorzurufen. Um das Laub, das nur oben am Stamme ansetzen soll, nicht in der alten Weise als Masse zu geben, empfiehlt es sich, dasselbe durch kleine kreuz- und querlaufende Aeste und Zweige zu unterbrechen. Endlich gehört dazu ein gutwirkender Baumstamm. Eiche möchte Mander auch hier besonders empfehlen, aber auch Birke und Buche, die durch den schönen Wuchs der Stämme, unten dick und nach oben sich verjüngend, den verschiedenen Anforderungen besonders gerecht werden.

Mit diesen nur die plastische Erscheinungsform der Bäume wiedergebenden Anmerkungen begnügt sich Mander nicht. Ebenso grossen Nachdruck legt er auf das Kolorit, das ihm nicht schön und richtig genug gemalt werden kann. So gibt er, allerdings in Anschluss an Lionardo, minutiöse Angaben über die Verwandlungen des Grünen in der Landschaft, damit auch dem Gesetz der Richtigkeit neben dem der Wohlgefälligkeit Rechnung getragen wird: an den Hügelabhängen wie in den feuchten Niederungen hätte das Laub dunkel bis blaugrüne und smaragdartige Färbung zu tragen, während das frische Laub gelb- bis esmeraldgrün zu malen ist. Desgleichen genau hat das Baumlaub auf seine verschiedene Nüanzirung hin beobachtet zu werden.

b. Tiefenkomposition: Ihr gehören die weiteren Forderungen an wie das allmähliche wellenartige Verlaufenlassen der Gründe ineinander. Denn das Erzwingen einer Tiefenwirkung durch In-

einanderschieben von Baum- und Felskulissen, d. h. hier in formalem Sinne nicht etwa als Farbflächen verstanden, empfindet er als hässlich, doch sind solche Forderungen ganz allgemein und finden sich auch bei den Italienern wie z. B. Lomazzo. Bei der Anlage der Landschaft soll ferner wie beim Historienbild die Mitte freigelassen werden für einen weit nach hinten reichenden Durchblick, der, wenn möglich, auf Städte, Flussläufe und Felsen mit Burgen zu gehen hat. Die Landschaft soll dabei keineswegs aufrisirt und zurecht gestutzt sein, mit andern Worten, es sollen keine fein herausgeputzten Häuser mit roten Ziegeldächern verwendet werden, sondern eher das Gegenteil, um den Eindruck der Natürlichkeit zu gewinnen. Die Häuser sollen mit Stroh bedeckt sein, davor verkrüppelte Bäume, hinten blühende Felder, daneben gepflügte Aecker, Wasserläufe, die den Kurs in das Bild hinein nehmen, hinten Berge, hellgraue Felsen, die sich so hoch erheben sollen, dass deren kahle Häupter von den Wolken bedeckt erscheinen.

Alle diese Angaben sind trotz ihrer Allgemeinheit prägnant genug, um erkennen zu lassen, an welche Art von Bilder er gedacht haben mag. Es sind eben die Stiche P. Brueghel d. ä., besonders die Folge der „grossen Landschaften" wie die der kleinen, 1559 bei Hier. Cock erschienenen, zu deren erstere auch die von Mander geschilderte Alpenlandschaft zu zählen ist [94]).

Einmal beginnt er mit der Schilderung einer Frühlingslandschaft, setzt aber die Reihe nicht fort, so dass man nicht weiss, ob er an die beliebte Serie von Monats- und Jahreszeiten-Darstellungen gedacht hat und sie aufzählen wollte, wie sie uns aus Miniaturen des 16. Jhd. bekannt sind [95]).

In seinen allgemeinen Schilderungen gibt Mander den bekannten Typus der idealen Landschaft des 16. Jhd. in der Art einer Brueghelschen Landschaft, wo die Vielgestaltigkeit der Motive und möglichst reiches Geschehen zusammengegeben ist mit der unendlichen Weite des Raumes und der grossen Bewegung durch das Ineinanderfliessen und Verknüpfen der einzelnen Gründe, woraus zu ersehen ist, dass für Mander Patinir und seine trockne Art der Landschaftsdarstellung, die in einer Zusammenstellung mehr oder minder selbständiger Teilräume bestand, eben nicht mehr als

die „moderne" und allein mögliche galt. Wenn er aber auf Einzelheiten wie den Baumschlag oder die Frühlingslandschaften eingeht, stellt er Forderungen, denen Brueghel noch nicht gerecht geworden ist, wie gerade die Idyllik der Frühlingslandschaft. Reine Stimmungslandschaft wie reinen Naturausschnitt kennt Mander noch nicht, er verlangt immer noch die Wiedergabe kleiner Staffagefiguren in der Art, wie sie auch in der Miniaturmalerei gepflegt wurde, sowie die Komposition mit der besonderen Betonung des Vordergrundes durch Rahmung auf beiden Seiten und freien Einblick in die nach hinten zurückweichende Tiefe, in der Art der Landschaftskompositionen des Coninxloo und seiner Schule.

4. Die Tiere.

Alberti wie Lionardo verlangen in der Komposition des Geschichtsbildes auch die Darstellung von Hühnern, Hunden, Vögeln, Pferden und Rindern. Mander widmet den Tieren ein ganzes Kapitel. Am ausführlichsten wird das Pferd als das edelste Tier besprochen. Ueber das Pferd war schon mehrfach gehandelt worden, so wollte auch Dürer in seinem geplanten Malerbuche ein Kapitel dem Pferde widmen, wie man aus den erhaltenen Inhaltsverzeichnissen der Londoner Handschriften weiss [96]).

Eine eingehendere Besprechung wäre an sich nichts merkwürdiges gewesen, aber entsprechend der ganzen Anlage des Buches wird zuerst die Berechtigung zu einer Behandlung erwiesen durch Aufzählen der sittlichen Eigenschaften eines Pferdes, belegt durch antike Beispiele. Mander gibt dann auch noch ein geometrisches Konstruktionsschema mit Hilfe dreier Kreise zur richtigen Zeichnung eines Pferdes, das, weil sehr approximativ gegeben, leider nur von geringer Bedeutung ist. Dürer verwendet in der Konstruktion des Pferdes in seinem Stich Ritter, Tod und Teufel sein beliebtes Kubenverfahren [97]), worin ihm H. S. Beham, der den Proportionen des Pferdes ein ganzes Buch widmete [98]), folgte; wohingegen Lautensack in seiner Konstruktionslehre die Kreisbogen verwendet [99]), doch gibt er nur zwei Kreise, während Mander drei verwendet wissen will. In der weiteren Beschreibung

des Pferdes folgt er seinem Schema, zuerst die allgemeine Erscheinungsform zu umreissen, dann die geforderten koloristischen Qualitäten anzugeben. So fordert er die Anlage eines kleinen Kopfes bei wohlgenährtem grossem Körper; im Kolorit eine gewisse Nettigkeit: braunrot und blaugrau wird bevorzugt, weisse Flecken an Stirn und Fesseln, daneben achthaben auf das Glänzen des Felles wie die flackernde Wellenbewegung des Haares. Den Pferden folgt in der Behandlung das Rindvieh, in der eine ebenso lange Reihe antiker Künstleranekdoten gegeben wird wie in der des Pferdes. Im Anschluss an Myrons Kuh endlich wird eine Auswahl von zwölf Epigrammen aus den zahlreichen, die einst griechische Dichter zu ihrem Ruhme verfasst hatten, gegeben.

5. Die Beleuchtungslehre.

Im Kapitel von der Reflexion, Spiegelung und dem Widerschein spricht Mander von Optik und der Beleuchtungslehre, da er unter Reflexion die Wirkung des direkten wie abgeleiteten Lichtes versteht [100]). Rivius wie auch Vasari lassen beides unerwähnt, Lionardo dagegen behandelt auch dieses Problem. So finden wir denn auch hier wieder neben von Mander selbst Beobachtetem Entlehnungen aus Letzterem. Das einzig Wissenschaftliche, die Regenbogentheorie, (c. VII, 10—13), hat Mander aus antiken Schriftstellern, Plinius und Aristoteles: auch die scheinbar eigene Polemik gegen eine falsche Annahme in derselben stützt sich auf Aussagen des Letzteren. Seine Lehre endlich über die Entstehung der Farben aus der Mischung von Feuer und Wasser beruht ebenfalls auf antiken Theorien wie sie z. B. in Platons Timaios [101]) ihren Ausdruck gefunden haben.

Die Reihe der Spektralfarben im Regenbogen möchte Mander für vorbildlich halten für die Anordnung der Farben auf der Palette (Lionardo). Mander verlangt aber, das Weiss dem Daumen am nächsten zu setzen. In wie weit diese Forderung in der Praxis befolgt wurde, kann man wohl nicht mehr sagen. Sie stimmt wenigstens mit der im Mayernemanuskript angegebenen Reihenfolge der Farben nicht oder doch nur sehr oberflächlich überein [102]).

Mander kennt nun drei Arten von reflektirtem Licht auf Gemälden:

1. die Beleuchtung durch direktes Licht mit verschiedenen Entstehungsquellen, wie dem Mond, dem Schmiedefeuer, Bränden und der Kerze. Diese Art Licht findet sich auf Arbeiten des Jacomo Bassano, die hierdurch eine starke illusionistische Wirkung besitzen, wie auch bei G. Congnet, in der Höhle Platons des C. Cornelisz. und der grossen Zeichnung des Hendrik Goltzius: Sine Cerere et Baccho friget Venus.

2. Die Glanz- und Reflexlichter, wie sie auf der menschlichen Haut und allen glatten Gegenständen überhaupt lediglich schon infolge Spiegelung benachbarter Gegenstände sich zeigen, welche Erscheinungen besonders in Pieter Aertsens Küchenstücken hervorragend beobachtet worden seien. Zu dieser Kategorie ist auch die Irradiation (c. VII, 8) in stehenden Gewässern zu rechnen, die erst in spätester Zeit ihre Wiedergabe auf niederländischen Gemälden fand und

3. endlich als eine Erscheinung für sich [103]), die Beleuchtung der Innenräume durch diffuses Licht indirekter Sonnenstrahlen, wie sie vor allem von Raffael in den Loggien im Gemälde des Isaak und Rebekka, von Dürer im bekannten Stich „Hieronymus im Gehäus" wiedergegeben sind.

Mander fordert am Schluss seine Maler auf, durch eifriges Naturstudium in der Wiedergabe der Glanz-und Reflexlichter sich immer mehr zu vervollkommnen; er sah gerade durch sie eine erwünschte starke Naturwirklichkeit erreicht (c. VII, 55), denn die Momente bewusster Illusion werden sehr häufig und die Illusionswirkung geradezu schlagend.

Es ist aber nicht dies, was das Wesentliche des Kapitels ausmacht, sondern der Hinweis auf die koloristische Wirkung des Lichtes. Sie war also nur Mittel zur klarenAusprägung der menschlichen Figur im Gemälde, und wurde noch nicht völlig als verräumlichender Faktor verwertet.

Wenn er nach Plinius als Beispiel den Feueranbläser des Antiphilus und die ins Schlafgemach bei Fackelschein geleitete Braut des Aëtion zitirt und vor allem auf die noch wenig beachtete Kerze als hervorragende und sehr wirksame Lichtquelle hinweist,

so liegt die Bedeutung eben auf der plastischen Wirkung; sein gegebenes Beispiel, wie gerade durch sie der Kontur wirksam herausgearbeitet werden kann, möge das zeigen. Die Beleuchtung hatte ja fast ausschliesslich nur die Funktion der plastischen und nur dadurch der räumlichen Klärung; auch war sie dann als praktisches Hilfsmittel, um die nötige Gliederung in die oft lässig komponirten Historien zu bringen und die Uebersichtlichkeit des Formzusammenhanges zu klären, geschätzt. Mander erwähnt daneben aber auch eine malerische Funktion der Beleuchtung wie sie die in die gleiche Gruppe wie die Kerze fallenden Lichtquellen z. B. die Flammen und der Mond ausüben. Sie beeinflussen die Gegenstände nicht nur durch die unterschiedliche Stärke ihrer Helligkeit, sondern ebenso durch die ihnen eigentümliche Färbung. Hierbei vergisst Mander nicht, auf die je nach dem Verbrennungsstoff wechselnde Eigenfarbe und die daraus resultirende Aenderung der Lokalfarbe der beleuchteten Gegenstände aufmerksam zu machen.

6. Die Farbenlehre.

Es steht zu erwarten, dass Mander trotz seiner im Lehrgedicht zum Ausdruck gelangten florentinisch-mailändisch beeinflussten Kunstlehre in einem Teile des Grondt Angaben machen würde, in denen der für das Malerische interessirte Künstler zu Worte kommen würde. Dies geschieht in der Farbenlehre; ihr sind im ganzen vier Kapitel gewidmet; in ihnen vornehmlich wird das Maltechnische behandelt, abgesehen von den gelegentlich in den andern Kapiteln sich vorfindenden und hierher gehörigen Bemerkungen.

Ausführliche Listen, aus denen die schon zu Manders Zeiten auf der Palette gebräuchlichen Farben klar würden, finden sich nicht. Er gibt nur karge Andeutungen, die ausführlichsten da, wo er dem Maler die leicht verblassenden und wegen ihrer geringen Haltbarkeit zu vermeidenden Farben: Lampenschwarz, Asfalt, kölnische Erde, Terra verda, Grünspan, Auripigment, Mennige und Mastikot aufzählt [104]). Sie bleibt die ausführlichste, in der er von dem verwendeten Farbenmaterial spricht. Dazu kommen die gelegentlichen Aeusserungen, wie die Stelle, wo die verschiede-

nen Gelb aufgeführt werden: zweierlei Auripigment, Mastikot, Schüttgelb (c. XIV, 15) und Ocker. An Malerfarben sind ihm ferner noch bekannt: Aschblau, Smalt und Ultramarin; roter Lack, Zinnober und Mennige; Bleiweiss und Umbra.

Viel mehr Nachdruck als auf ausführliche Farbenlisten legt Mander jedoch auf ihre Verwendung. Der koloristische Eindruck ist ihm bei jeder Anlage die Hauptsache. Dabei ist es bezeichnend, dass er die Wirkung der Farben nur für Bildteile in Berücksichtigung zieht und den Lokalfarben dabei eine hauptsächliche Rolle zuerteilt; beim ganzen Bild spielt ihm die koloristische Fassung scheinbar eine weit geringere Rolle, beschränkt sich sogar völlig auf die Abwägung von Licht und Schatten.

Man muss jedoch um ein richtiges Urteil über seine Anschauungen zu bekommen, seine etwas zerstreuten Aeusserungen über Beobachtung koloristischer Gesetze zusammenstellen und man wird bemerken, dass Mander vielleicht doch ein stärkeres Interesse am malerischen Gesamteindruck eines Bildes hatte, d. h. dass er koloristische Darstellungsmittel empfahl, die für ein leichtes und flüchtiges Sehen berechnet waren. Harmonisch wirken nach ihm zwar in der Zusammenstellung die Komplementärfarben [105]). Diese Beobachtung jedoch wie die Forderung der Berücksichtigung der Lokalfarben, die er Lionardo entnahm [106]), sind kein Beweis dagegen, denn Mander sagt erstens nichts über ihre Stellung innerhalb der Farbenkomposition und ihre Verwendung zum unmittelbaren Kontrast, in welchem Falle allein sie den Gegenbeweis erbringen könnten, zweitens nichts über die Art ihrer eigenen Modellirung und drittens über den Grad ihrer Ausdehnung innerhalb des Gemäldes. Dass er aber die Wiedergabe ein und derselben (warmen) Farbe nur in verschiedener Tonqualität (c. XI, 9) und Intensität empfiehlt, ferner die Farben kleiner Intervalle im allgemeinen für schön empfindet, von den verschiedenen Farben im Schatten spricht wie auch die Vermeidung der Isolirung der Farbtöne (XII, 32) fordert, so möchten das doch Anzeichen einer mehr malerischen Anschauungsweise sein, als wie sie sich in italienischen Theorien vorfinden. Dem widerspricht, wenn auch nicht direkt, dass er die Brueghelsche Farbenkomposition lobt, die darin bestehen soll, dass ein zwischen neutralen Tönen ste-

hendes Blau oder Rot an Intensität gewinnen soll. Damit scheint auf die Isolirung einer Farbe hingewiesen zu sein, kann aber auch das Gegenteil bezwecken, dass die satte Farbe den grossen neutralen Farbenkomplex mildert [107]) und einen einheitlichen bunteren Ton hervorbringt, und wenn Mander endlich ein koloristisches Verfahren erwähnt, das eine mehr im plastischen Sinne arbeitende Malerei verwendet, z. B. das Verlaufenlassen des Himmels vom dunkelsten zum hellsten Ton (c. VIII, 16), dann auch neben einem Betonen der geringen Intensitätsdifferenz zwischen Vorder- und Hintergrund (c. VIII, 10; nicht c. XII, 35) die Abnahme der Farbenstärke nach perspektivischen Gesetzen fordert, so zeigt das, dass eine völlige Klärung in Manders Anschauungsweise noch nicht eingetreten ist.

Das wichtigste über Technik sagt Mander im 12. Kapitel aus, da er dort nicht nur über die zu seiner Zeit in den Niederlanden gepflegte Technik spricht, sondern, wenn auch leider sehr kurz, die Technik der alten Niederländer angibt. In der modernen Technik, in deren Beschreibung Mander sich völlig als Schüler Italiens zu erkennen gibt, unterscheidet er zwei Arten. Unter der ersteren, der sogenannten meisterlichen Art, ist das Malen alla prima mit ölgemischten Farben zu verstehen, nachdem wie in der italienischen Faprestotechnik die Zeichnung auf eine schon gefärbte mit Oelfarbe grundirte Leinwand flüchtig skizzirt ist. Mander sagt zwar nichts näheres hierüber aus [108]). Dieser steht eine mühsamere Methode gegenüber, die sich mehr an die disziplina di Fiandra anschliesst, aber volkommen mit der von Vasari [109]) beschriebenen Arbeitsfolge übereinstimmt. Der Maler sucht aus vielen Skizzen seine Zeichnung zusammenzustellen und sie auf die mit einer dünnen Oelfarbe imprimirte Leinwand durchzupausen, um dann nach peinlich genauer Ausführung sehr sorgfältig zu untermalen, da hiervon die Brillanz des Bildes abhängt [110]), um dann das Bild fertig zustellen (opdoen). Zur Uebertragung der Skizzen auf die Malfläche empfiehlt Mander als praktisches Hilfsmittel die von den Italienern verwendeten Kartons, die auf der Rückseite geschwärzt und dann auf die Malflächen durchgepaust oder beim Fresko durchgestochen werden.

Zu Manders Zeit war also nur die italienische Technik in

Gebrauch, nicht mehr die alte einheimische Manier, wie sie von den Eycks, Lukas van Leyden und andern gepflegt war, und die Mander nur der Kuriosität halber zu überliefern versuchte. Diese bestand darin, dass zuerst die Leinwand mit Weiss, das nicht eine Oelfarbe, sondern mit Leim angeriebene Kreide war, grundirt und die Oberfläche glatt geschabt, hierauf die Vorzeichnung dann durchgepaust und die Zeichnung mit Kohle, Kreide oder mit sehr flüssig angesetztem feinem Schwarz ausgeführt wurde. Diese Zeichnung wurde mit einer dünnen fleischfarbigen Oelfarbe überzogen (primuersel). Darauf wurde in dünner Lage mit schnell trocknenden Farben untermalt (dootverwen) und dann fertig gemalt [111]), in späterer Zeit trat an Stelle der Untermalung eine Art Primamalerei auf nasser Lasur (ten eersten opdoen). Berger weiss es nun wahrscheinlich zu machen, dass das von den Eycks und ihren Nachfolgern verwendete Material Oeltempera war. Der Vorgang war dann der, dass man jede Farblage eintrocknen liess und sie vor Aufsetzen der zweiten durch einen Oel- oder Firnisüberzug auffrischte, wofür sich das Nussöl, — Mander erwähnt noch das Mohnöl [112]) und Leinöl — besonders eignete. Der Vorzug dieser Technik lag in der unbegrenzten Anzahl der Uebermalungen und der hierbei erreichbaren peinlichen Genauigkeit und Sauberkeit. Dieses letztere ist es, was Mander diese Technik so schätzenswert erscheinen lässt, obschon er selbst von ihr keine rechte Vorstellung mehr hat (obgleich seine Beispiele (das alla prima malen Dürers [113]) u. s. w. richtig sind); was er gibt sind doch nur feine Anklänge und Erinnerungen an die älteste Tradition.

Mander empfiehlt dafür nun die zweite italienische Manier, deren Vorzug im Vergleich mit der pastosen Faprestotechnik nicht nur in der grösseren Exaktheit liegt, zu der der Künstler gezwungen ist, sondern mit ihr ist ein Moment der Schönheit der Gesamtwirkung des Bildes, das sanfte Verschmelzen der Farben, verbunden, da die Farben wie hingeblasen erscheinen müssen und nicht hart und fleckig wirken dürfen [114]). Die Harmonie der Farben hat nicht nur nach ihrem koloristischen Werte berücksichtigt zu werden, sondern auch nach dem Grade ihrer Intensität.

Es kommt Mander also hauptsächlich darauf an, den Eigenwert

der Farbe festzuhalten, darum verzichtet er wahrscheinlich auch, näher auf die Induktionswirkungen, auf die Lionardo immer wieder zurückkommt [115]), einzugehen; er hätte sich dann wohl kaum zu der Forderung verstiegen, dass schwere dunkle Farben nicht gegen helle stossen dürften, denn ein derartiges Kolorit wirke kantig und schachbrettartig; es sei denn, dass die für die Uebergänge verlangten Mitteltöne, Mezzatinten, auch bei Mander z. T. wenigstens ihre Existenz diesen Induktionswirkungen verdankten, will Mander doch, dass die Mezzatinten durch die besondere Anlage der Schatten und Lichter gegeben würden. Die Niederländer, deren Maltechnik Mander verwildert erscheint, pflegten in der Stärke der Lichter nicht zu variiren (c. XII 35), desgleichen pflegten sie die Glanzlichter der Haut mit reinem Weiss aufzusetzen, wodurch die Figuren in der Farbe eher trocken wirkten und keine Plastizität erhielten. Deswegen wünschte Mander, dass die venezianische Karnatmalerei in den Niederlanden verwendet würde [116]). Um das lebendig blühende Menschenfleisch nicht kalt violett wie Fischfleisch oder aus Stein gemeisselt erscheinen zu lassen, dürfe der Maler das Karnat nicht zu stark mit Weiss mischen, sondern müsse — und diese Erkenntnis ist sehr wichtig — im Karnat so viele verschiedene Farben verwenden wie in der Landschaft (c. XII, 36), d. h. die Zusammensetzung der Karnatfarbe dürfe nicht mehr nur aus Rot, Weiss und Braun bestehen, woraus eine kaltwirkende purpurähnliche Mischung entsteht, sondern es müssen, da im Karnat unzählich viele Farbtöne vorhanden sind, alle Farben der Palette verwendet werden. Ferner muss auf die Lichter Acht gegeben werden, da nur mit Karnatfarbe gehöht werden darf, selbst dann, wenn zur Erzielung eines starken Effektes die Farbe pastos aufgetragen werden soll. Mander führt hierzu noch einige maltechnische Rezepte an; so empfiehlt er zur Karnatmischung, um das rote Leuchten ausdrücken zu können, eine Beimischung von Zinnober und gelbem Ocker; ein andermal zur Anlage des Himmels die Verwendung von Aschblau oder Smalten (c. VIII, 16), dabei hat das Blau am oberen Rand am stärksten aufgetragen zu werden, um nach unten zu inmer mehr vertrieben werden zu können, damit am Horizont der hellste Ton

erscheint. Um die stark ölhaltigen Smalte nicht zum Zersetzen kommen zu lassen, muss für ihr schnelles Eintrocknen gesorgt werden, wozu er einmal das Aufrauhen der Malfläche mittelst Nadelstichen oder das Auflegen von Flüssigkeit aufsaugendem Papier oder aber die Mischung mit Leinöl empfiehlt (c. XII, 43).

Damit ist das von Mander in seiner Farbenlehre gesagte im wesentlichen erschöpft, was er noch vorbringt, sind Auslassungen über Ursprung, Macht und Bedeutung der Farben. Definition und Inhalt bestreiten im allgemeinen Aristoteles und Plinius, so die Definition der Farbe als äusserste Klarheit der geschauten Dinge [117]), ihren Ursprung aus den vier Elementen, ihre Zweiteilung in natürliche und künstliche Farben, und die lange Aufzählung ihrer guten und schlechten Wirkungen. Auf die Rechnung der Farben setzt er auch die Schreibkunst, die in einem Kontrast von Schwarz und Weiss besteht.

Endlich fehlen auch die unvermeidlichen Angaben über die Bedeutung der Farben nicht, die er fast mit denselben Beispielen wie Borghini klarzumachen sucht. Der Schluss befasst sich mit der Farbensymbolik d. h. der Bedeutung der Farben in biblischer, mythologischer, heraldischer und tellurischer Beziehung. Ferner ihre Abhängigkeit von den Planeten und ihr Verhältnis zu den sieben Tugenden und Altersstufen und die Beziehung der vier Hauptfarben Rot, Blau, Schwarz und Weiss zu den vier Elementen, Temperamenten und Jahreszeiten.

Der Inhalt des theoretischen Lehrgedichtes zeigt sich als eine Zusammenstellung von Selbstbeobachtetem im Hervorheben des „Modernen" in der niederländischen Kunst und von Entlehnungen aus andern Theoretikern, die Mander oft wörtlich und fast durchweg ohne Polemik aus einem guten Autoritätsglauben heraus (c. VI, 72; c. VII, 17) herübernahm, indem er selbst gegensätzliche Behauptungen ruhig neben einanderstellt. Den einzelnen Kapiteln sind immer zur Ausschmückung Zitate aus vorbildlichen italienischen Dichtern, nie einheimischen, beigegeben, wie

sie schon in italienischen Traktaten zur Erläuterung des Gesagten oder als Vorbild ihre Verwendung fanden. Daneben erscheint noch ein reicher Aufputz von antiker Mythologie und Geschichte, auf den Mander so wenig wie seine Zeitgenossen verzichten konnte. Es bleibt die Frage zu erörtern, was Mander mit der Abfassung dieses theoretischen Gedichtes bezweckt hat. Er selbst äussert sich mehrfach, wenn auch immer kurz, hierüber, am ausführlichsten noch am Schlusse seines Lehrgedichtes selbst [118]), wo er sagt: er hoffe durch dieses Lehrgedicht die jungen Maler dahin gebracht zu haben, die Tugend nicht zu verachten, und mit Zuhilfenahme der Biografien, als Sammlung praktischer Beispiele, ein Buch zu geben, um malen zu lernen. Neben der moralisirenden Tendenz will er also Regeln geben; aus dem Grunde hätte er die theoretische Abhandlung in Verse gegossen, denn Verse würden viel leichter auswendig gelernt und im Gedächtnis behalten. Darauf deutet auch der Titel: Grundlage der edlen Malkunst, unter dem eben nichts anderes als eine Sammlung bestimmter Regeln und fester Gesetze verstanden wurde, Gesetze und Regeln, von deren Wichtigkeit er selbst mehrfach spricht [119]). Man könnte darum in dem Lehrgedicht die Summe des von Mander in der Malerei als wissenswert Anerkannten erwarten, den theoretischen Leitfaden etwa wie er in der noch immer recht schemenhaften Haarlemer Akademie [120]) verwendet worden wäre.

In diesem Sinne suchen auch Sponsel [121]) und Jacobsen, das Lehrgedicht zu erklären, und aus diesem Sinne heraus hat man dann neuerdings das Lehrgedicht spielerisch, wahllos und unvollständig genannt [122]). Von den neueren Kritikern ist also der Zweck des Lehrgedichts nicht verstanden worden; wohl aber von seinem Nachfolger in der Aufstellung von Kunsttheorien, von Hoogstraten [123]). Dieser erkannte sehr richtig, dass der Hauptzweck und das Verdienst des Schilderconsten-grondt vornehmlich in der Anregung zu sehen sei. Ein grosses Rezeptenbuch hatte Mander wirklich nicht gegeben, dazu sind seine Regeln fast immer viel zu ungenau geblieben, ja sie erhalten ihre Erklärung und Ergänzung erst durch Zusammenhalten mit den entsprechenden Stellen aus Lionardos Traktat, und dazu sind seine

Exzerpte aus andern Theoretikern auch oft zu wenig durchdacht, gerade dann, wenn es wirklich einmal normativ zu wirken galt. Mander hat sich unter seinem Leserpublikum nicht ausschliesslich die jungen Maler gedacht, für die das Lehrgedicht zu schreiben er allerdings vorgab, sondern hauptsächlich Künstler, denen das Handwerk und die allgemeinen theoretischen Grundsätze vertraut waren. Mander hat also vielmehr einen allgemeinen Ueberblick über die Regeln und Praktiken, die er selbst während seines Lebens angewendet hatte, gegeben und pflegte nur am Schluss eines jeden Kapitels dem Leser den Weg zu weisen, nach welcher Richtung hin er selbst noch weiter zu forschen habe. Vollständigkeit bei der Ausführung eines Kapitels wie des ganzen Gedichtes hat er nie erstrebt; so liess er Teile, die unbedingt zur Malerei gehören, einfach fort wie die Perspektive, mit der Begründung, dass Perspektivlehren schon im Druck erschienen seien, oder andererseits vollendete er wieder Kapitel aus Mangel an Zeit nicht. Sein Lehrgedicht ist rein literarisch zu werten, darum auch goss er seinen Grondt in Verse und aus diesem Grunde ist es falsch, Manders Theorie mit den ausführlichen Theorien späterer Niederländer zu vergleichen, so falsch als wollte man Alberti mit Lomazzo in Parallele setzen. Dank der Gedichtsform konnte er seine Gedanken mehr aphoristisch, ohne streng logische Gliederung und Verknüpfung, innerhalb der einzelnen Kapitel aussprechen, brauchte den Malern das durch die italienische Theorie und ihre Praxis längst bekannte nur kurz anzudeuten und konnte doch verstanden werden. Allein Mander bot im Lehrgedicht ja auch Neues, das ist einmal das entschiedene Hervorheben der Malerei gegenüber der Zeichnung, das in dem, wenn immer möglichen, Bevorzugen Venedigs vor Rom seinen Ausdruck fand und zum Berücksichtigen der malerischen Qualitäten im Gemälde führte, und das ist zweitens das Betonen der Wichtigkeit der Landschaft neben dem Figurenbild oder der Historie.

Es mag nun die Frage berechtigt erscheinen, ob in Manders Lehrgedicht ein besonderes Betonen vlämischer oder holländischer Kunstprinzipien zu Tage tritt, da er selbst Vlame von Geburt die zweite Hälfte seines Lebens in Holland verbrachte. Ent-

scheidend für diese Frage wird Manders Stellung der Kunst seiner Zeit gegenüber sein. Da sein Lehrgedicht nicht polemischer Natur ist, wertet er die künstlerischen Objekte völlig unparteiisch. Es ergibt sich aus dem Ueberragen vlämischer Kunstübung in dieser Zeit über die holländische, dass vornehmlich vlämische Kunstprinzipien erörtert wurden. Vlämisch ist die gesamte Kompositionsanlage mit dem Betonen der Einzelelemente in ihrer plastischen Erscheinung. In der Komposition wird Deutlichkeit der Anordnung verlangt, doch, entgegen der holländischen Isolirung der Einzelelemente, durch den plastisch empfundenen Wechsel von hell und dunkel, welchem Kunstprinzip er nicht oft genug das Wort reden kann; vlämisch ist die Vorliebe für die ornamentale und kapriziöse (gheestigh) Behandlung der Einzelheiten. Vlämischem Kunstcharakter entspricht die Forderung der unendlichen Vielheit und reichen Handlung in der Landschaft wie die der vertikal auf die Bildfläche zulaufenden Bodenlinien zu Erreichung der perspektivischen Klarheit [124]).

Daneben zeigt sich Mander in seinem Lehrgedicht als Interpret einer Kunstrichtung, die unter dem bewussten Einfluss der Venezianer und deren Vorbilder arbeitete. Er versuchte eben nicht nur den Sinn zu wecken für einen überall sichtbaren Zusammenhang in der Anlage, für die Einheit im Bilde und das Zusammenwirken der Teile zum Ganzen im Gegensatz zu der alten niederländischen Peinlichkeit und Korrektheit der Bildgestaltung, sondern er lenkte auch die Aufmerksamkeit auf ein glänzendes Kolorit und auf den auf harmonische Gruppirung und Vertriebenheit in doppeltem Sinne — des Ineinandergehens und technischen Vertreibens — beruhenden Schmelz der Farben, wobei eine gewisse Buntheit nicht ausgeschlossen zu sein brauchte, wieder im Gegensatz zu der altniederländischen trockenen und harten Farbgebung. Hierfür ist wichtig der Nachdruck, mit dem er erstens auf die Werke Parmeggianinos hinweist [125]), dessen farbige Holzschnitte er vor allem dem Anfänger in der Malerei zum Kopiren empfiehlt und dessen Einfluss er oft und besonders gern in den Biografien der niederländischen Maler hervorhebt [126]). Die ganze romanisirende Kunst der Niederlande gegen Ende des 16. Jhd. beruhte ja fast ausschliesslich auf der von Correggio her-

stammenden Manier Parmeggianinos. Spranger, dessen Popularisator Mander war, wie Vasari der Michel-Angelos, hatte sich unter Parmeggianinos Einfluss ausgebildet [127]). Mander lernte ihn durch seinen Freund Spranger kennen und übertrug ihn wiederum auf Goltzius (in Rom lernte letzterer ihn durch die Zuccari kennen) und Cornelis Cornelisz. [128]). Mander weist aber zweitens auf die Hervorragendheit des älteren Jacopo Bassano hin, in dessen Biografie er von ihm sagt [129]): „Von ihm ist in Amsterdam bei dem kunstliebenden Jan van Ycker ein Gemälde auf Leinwand, das die Verkündigung an die Hirten darstellt, zu sehen; dasselbe ragt sowohl durch die Zeichnung wie durch die Maltechnik vor den anderen Sachen, die eben dort wie bei anderen Kunstliebhabern in Amsterdam zu sehen sind, in wunderbarer Weise hervor". Drittens verweist Mander auf Tintoretto [130]) und schliesslich auch auf Tizian [131]), wobei der Hinweis auf letzteren vielleicht am wenigsten verwunderlich ist, da Tizian Modekünstler war und Stiche nach ihm durch den rührigen Cockschen Verlag reichlich importirt und verbreitet wurden. Diese Hinweise zeigen aber wie richtig Mander die Quellen der Kunst seiner Zeit erkannte und wie er bemüht war die lebensfähigen Elemente zu fördern.

Es ist selbstverständlich, dass Mander in der Farbenlehre auf koloristische Probleme und auf Kunstprinzipien, die man vielleicht holländische nennen kann, zu sprechen kommt, wie die Forderung blühenden Karnates im Gegensatz zu dem kalten und fischfleischartigen und ähnlichem. Cornelisz. mag hier als Beispiel herangezogen werden mit seiner koloristisch besonderen Wiedergabe blühenden Fleisches im Vergleich mit der glasigen und verwaschenen Art der gleichzeitigen Südniederländer. Cornelisz. [132]) auch mag das Beispiel abgeben, wie Mander in seinem Lehrgedicht die Forderungen, die die Zeit von guter Bildkomposition verlangte, zum Ausdruck brachte, wie Mander also für seine Zeit und aus seiner Zeit heraus schrieb, der theoretische Vertreter der Kunstrichtung also war, für deren Wichtigkeit und Daseinsberechtigung seit kurzer Zeit erst energisch eingetreten wurde [133]) und für die Heidrich [134]) so überzeugende Worte fand.

Darum wurde das Lehrgedicht auch immer sehr geschätzt. Manders Nachfolger Hoogstraten und Houbraken in den Nieder-

landen, Sandrart in Deutschland benutzten es ausgiebig; und wenn letzterer auch bei der fast wörtlichen Prosaübersetzung seine Vorlage oft misverstand, so liegt das nicht an der Qualität des Lehrgedichtes; vielmehr übte dasselbe seinen Einfluss fort und es wäre wohl der Untersuchung wert, ob und wie Manders Gedanken sich in den späteren Theorien wieder vorfinden.

ANMERKUNGEN I.

Der Uebersetzung wurde die zweite Auflage Amsterdam 1618 zu Grunde gelegt; sie ist auch massgebend für die Zitate. Von der Benutzung der ersten Ausgabe konnte aus dem Grunde abgesehen werden, weil die zweite und verbreitetere Ausgabe nicht nur ein vollkommen wortgetreuer Nachdruck der ersten ist, sondern weil in ihr auch sowohl die zahlreichen Druckfehler, die unter den Errata der ersten Ausgabe vermerkt sind wie auch die sonstigen Irrtümer, die auf Rechnung des Druckers zu setzen sind, beseitigt wurden. In Bezug auf die Anmerkungen ist noch zu sagen, dass Quellenzitate der Einfachheit halber, nach Manders Vorgang, direkt an den Rand der Uebersetzung gesetzt wurden.

[1]) So schon richtig von J. von Sandrart, Teutsche Akademie Bd. I, lib. III, S. 55 a, Nürnberg 1675, zitirt.

[2]) Echion alte Lesart für Aetion.

[3]) Auch bei Vasari, Le vite de più eccellenti pittori etc. hg. K. Frey Mchn. 1911, Bd. I, S. 164, 20.

[4]) In den dem Lehrgedicht folgenden Leben der berühmten antiken Maler.

[5]) Jan van Hout, 1542—1609, Sekretär an der Leydener Universität und Vorsteher der Stadtdruckerei. Er war auch als Dichter tätig und war der erste Interpret Ronsardscher Ideen in den Niederlanden, die er zuerst in dem „Betoog tot het gezelschap de gener die hem in de nieuwe Universiteyt ouffende zyn in de Latynsche of Nederduytsche poezien" (1576) kund gab, während er in der Widmung einer Uebersetzung von Buchanans Franziscanus gegen die Rhetoryker zu Felde zog; cf. Molhuysen en Blok, Nieuw nederl. biografisch Woordenboek II, Sp. 608 ff., Leyden 1912. Dort auch die weitere Bibliografie.

[6]) Der Poetikenexkurs ist z. T. Ronsards Abrégé d'art poétique françoys. oeuvres Lyon 1592, Bd. III, S. 401 ff., entlehnt. Die angeführten Verse S. 418.

[7]) Darunter versteht er wohl unter anderem den Gebrauch des Enjambements, den er kurz vorher für hässlich erklärt und den er Grondt c. IV, 20 und c. VI, 22 verwendet.

[8]) Stellen=componere, doch nicht lediglich auf die formale Gliederung des Kunstwerks bezogen, sondern überhaupt in Bezug auf das technische Verfahren. Nicht nur Rivius, dem Mander im Wortgebrauch treu folgt, übersetzt in seinem Architekturbuch, Nürnb. 1547, z.B. fol. XVI*a* das

componere seiner Quelle Alberti (de pictura lib. II, S. 114, Basel 1540) mit stellen, sondern auch Mander überträgt in seiner Vasariübersetzung componimento mit stellen z. B. fol. 37 vb. = Vas. - Milanesi II, S. 622.

[9]) Die Künstlercharakteristiken sind Plin. nat. hist., lib. XXXV entnommen.

[10]) Ueber den aus einer misverstandenen Stelle bei Plinius (XXXV, 69) entstandenen griechischen Maler Demon cf. H. Janitschek, L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften. Quellenschriften f. Kunstgesch. XI, Wien 1877, S. 239, Anm. 46. Mander widmet diesem Künstler ein ganzes Kapitel in den Biografien der antiken Künstler und schreibt ihm dabei Werke des Parrhasios zu. In den einleitenden Worten macht er besonders auf diese reinliche Scheidung aufmerksam, da vor ihm irrtümlicherweise eine Vermischung der Werke beider Künstler stattgefunden habe, fol. 7 va.

[11]) Amulius alte Lesart für Famulus, Plin. XXXV, 120; Amphion alte Lesart für Melanthios, XXXV, 77; Nikophanes, XXXV. 111; Mechopanes alte Lesart für Nikophanes, XXXV, 137; Clesides alte Lesart für Ktesikles, XXXV, 140.

[12]) Vgl. Plin. XXXV, 142: argumento declaravit quod arte non poterat.

[13]) Metselreye ist hier am besten mit „architektonischen Verzierungen" zu übersetzen, jedoch nicht etwa gemalt auf Gemälden. Nach Verwijs und Verdam, Middelnederl. Woordenboek, Haag 1885 ff. kennt man drei Bedeutungen: 1) Mauerwerk; in diesem Sinne übersetzt Sandrart, T. A. I, lib. III S. 58 a fälschlich diese Stelle. 2) als Terminus der Malerei: Architektonisches Ornament, gemalte Nische oder Umrahmung eines Gemäldes. 3) als Terminus der bildenden Kunst überhaupt: Skulptur, Ornament u. s. w. — Gegen die durchgängige Uebersetzung „Architektur" für metselreye, die H. Flörke in seiner Uebersetzung der Leben der niederl. und hochdeutschen Maler, Mchn. 06., Bd I S. 346, 397 verwendet, wendet sich mit Recht H. Jantzen, Das niederl. Architekturbild, Lpz. 1910, S. 16 Anm. 1.

[14]) Der Plural Prospectiven deutet hier wohl auf Architekturbilder. Dafür, dass prospektive in diesem Sinne übersetzt werden kann, bietet Manders Vasariübertragung keine Beispiele, wohl aber seine Biografiensammlung niederländischer Maler, z. B. fol. 178 va, 182 vb, 183 vb. Hinzugefügt sei, dass Vasari unter prospettiva durchweg die perspektivische Behandlung von Landschaft und Architektur versteht, welche Bedeutung Prospekt auch in der deutschen Sprache hat cf. Dt. Wtb. VII, 2173.

[15]) Compartimente sind Gewölbefelder. Dan. Barbaro, I dieci libri dell' architectura di M. Vitruvio, Venezia 1584, S. 65: una ragionevole divisione del piano accompagnata del decoro, dalla sufficienza delle parti e dalla rispondenza delle cose.

Compartimente und Ornamente auszuführen gehörte zur Arbeit eines Maler, cf. fol. 63 va, 71 va, vb. 73 va, vb, 168 va, 171 va u. s. f., dazu Vasari-Frey I, S. 128, 14.

[16]) Hebe hier als Göttin der Unsterblichkeit, wie fol. 127 vb. im Leben des Hugo van der Goes.

[17]) Bei der grossen Beliebtheit der Emblemataliteratur im 16. Ihd. mag es berechtigt sein, Parallelen zwischen ihr und Mander anzuzeigen. So findet sich das Beispiel der in die Kerze fliegenden Mücke (Schmetterling) in jedem Emblemenwerk. Manders Verwendung kommt der des Camerarius, Ex Volabilibus et insectis, Nürnb. 1596, mit dem Motto, brevis et damnosa voluptas, am nächsten. Sie findet sich dann wieder bei Otto van Veen in seinen Emblemata amorum, Antv. 1608, p. 102.

[18]) Auch die den unerfahrenen Mann ins Verderben lockende Schönheit in Gestalt der Sirenen findet sich in jeder Emblematasammlung z. B. in der Alciatis.

[19]) Door de mande vallen, droopen = bekennen, eingestehen, zum Bekenntnis kommen, nicht Wort halten können. Zur Erklärung dieser Redensart vergl. Dr. F. A. Stoett, Nederl. Spreekwoorden, spreekwijzen u. s. f., 2 Aufl., Zutphen 1905, S. 436, 1273.

[20]) Graphidis const. = scientia graphidos Vitruv I, 1, 4.

[21]) Denselben Gedanken bringt Mander in der Einleitung zum Leben des Giovanni da Udine zum Ausdruck, fol. 73 rb.

[22]) Dirk Volkerts Coornhert, 1522—90, war Sekretär und Pensionär der Stadt Haarlem. Berühmt besonders durch seine ethischen und religiösen Schriften, als deren bedeutendste die Wellevenskunst von 1586 gilt. Mehrfach war er auch als Kupferstecher tätig und als solcher Lehrer des Hendrik Goltzius, vgl. van der Aa, Biografisch Woordenboek der Nederl. Haarlem 1865 ff., III, S. 696. J. ten Brink, D. V. Coornhert und seine Wellevenskunst, Amsterdam 1860. Ueber Coornhert den Künstler vgl. O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 21.

[23]) Lt. freundl. Mitteilung des Herrn Dr. O. Hirschmann ist eine Arbeit des Goltzius, die dieses Motiv behandelt, unbekannt.

[24]) Dieses Sprichwort findet sich nicht bei Stoett, auch nicht bei P. J. Harrebomée, Spreekwoorden der nederl. taal, Utrecht 1858—66. Dasselbe, jedoch in deutscher Fassung: Maler sind Swaler bei Wander, Deutsches Sprichwörterlexikon, Lpz. 1867 ff., Bd. III, 356 nach Petri, der Teutschen Weyssheit, 1605.

[25]) Plut. Aem. Paul. VI, 30. vitä parallelä Francof. 1599. p. 258 b.

[26]) Diese Auslegung hat Mander aus dem in Humanistenkreisen geschätzten Mytologicon des Fulgentius geschöpft. Mytolog. III, 71 (hg. R. Helm, Lpz. 1898, S. 40). Senecas Erklärung, die Alberti verwendet, stimmt nur oberflächlich überein. Janitschek, a. a. O. S. 146; S. 244, Anm. 62. — Seneca, de benef. I, 3. 3,

[27]) Ariost, Orlando furioso, canz. 35. str. 15, 16.

Die Strofen mögen zum Vergleich hierhergesetzt sein:

Str. 15.....

Fin che presso alla ripa del fiume empio
Trovano un colle, e sopra il colle un tempio

Str. 16.

All' Immortabile il luogo è sacro
Ove una bella Ninfa giù del colle
Viene alla ripa Leteo lavacro.
E di bocca dei cigni i nome tolle;
E quelli affige intorno all simulacro
ch' in mezzo il tempo una colonne estolle:
Quivi li sacra, e ne fa tal governo
Che vi si pôn veder tutti in eterno.

[28]) Rapiaemus. Nach Verwijs und Verdam VI, 1040: eigentlich eine lat. Konjugationsform von rapere, ein erdichteter Name für einen habsüchtigen Menschen. Hier zu verstehen als Anleger eines Rapiariums, einer Excerptensammlung oder Skizzenbuches.

[29]) Poesie und Rhetorik galten im 16. Jhd. noch allgemein als synonyme Begriffe. Aber schon 1603 wurde in „der Redenryckers stichtighe tsamencomste" (erschienen in Schiedam) dagegen Einspruch erhoben, cf. G. Kalff, Gesch. der Nederl. Letterkunde, Groningen 1907, III, S. 548.

Ueber die gleiche Bedeutung von poeta und orator in der italienischen Renaissance cf. K. Vossler, Poet. Theorien der ital. Frührenaissance in Litarhist. Forschungen, H. 12, Brl. 1900, S. 16, 50, 68, u. s. w. Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Lpz. 1914, S. 32: Die Poetik „seconde rhetorique".

Ueber die Entstehung ersterer aus letzterer vgl. E. Norden, Antike Kunstprosa Bd. II, S. 883 ff., Lpz. 1898.

[30]) Smalte, ein Kobaltsilikat, früher sehr gebräuchlich, jetzt durch Kobaltblau ersetzt. Asche = Aschenblau, worunter ausser Bergblau noch die Ultramarinasche verstanden werden kann, cendre bleu, cendre d'azur. Auch die künstlichen Kupferblau werden oft als „Aschen" bezeichnet. Cf. E. Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901, S. 376.

[31]) Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Hg. von Heinrich Ludwig. 3 Bde. Quellenschriften für Kunstgeschichte XV, Wien, 1882. — Alle spätern Lionardozitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

[32]) Momus galt als Verkörperung der Tadelsucht, und so besonders von der Rhetorik und Sophistik des zweiten nachchristlichen Jhd. verwendet. Roscher, 2, 2, 3117 ff.

[33]) Placebo, nach du Cange VI, 341: un anniversaire solemnel à Placebo, vigiles et messes de morts.

[34]) Unter den Pieriden sind hier die Töchter des Piereus von Pella verstanden, die nach einem Wettkampf mit den neun Musen in Elstern verwandelt wurden. Ovid. Met. V, 669 ff.

[35]) Das Bild gefiel ihm so gut, dass er es im Leben des Vredeman de Vries wieder verwendete, fol. 182 va.

[36]) Die Aktäonsage als Gleichnis für den seinen Sinnen unterliegenden Menschen findet sich bei Joh. Sambucus, Emblemata, Antv. 1564, p. 128.

[37]) Pietro Mexias, La selva di varie lezzioni, Lyon 1596, lib. II c. XIII: Di qual stato e di qual età si deon l'huomo e la donna maritare.

[38]) Ariost sat. I, 187—9 an Annibale Maleguccio, ed. G. C. Orelli, Turici 1842.

> Di dieci anni o di dodeci, se fai
> per mio consiglio, sia si te minore
> di pari, o di più età non la to mai.

[39]) Gemälde auf Probirstein wie sie Mander im Leben des Bassano erwähnt, fol. 105 vb.

[40]) Der Friede von Vervins, 2. Mai 1598, zwischen Heinrich IV. & Philipp II.

[41]) In der Fassung wohl Erinnerung an Serlios: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet. Titelblatt des 3. Buches der Architettura, Venet. 1562. Derselbe Gedanke findet sich auch am Anfang des schönen Gedichtes Hildeberts von Tours auf Rom:

> par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina,
> quam magni fueris integra, fracta doces.

zitirt bei E. Norden a. a. O. Bd. II, S. 723.

[42]) Das Vorgebirge und die Stadt Circei, jetzt Circello; erwähnt auch Ausl. d. Met. fol. 100 va.

[43]) Der Sage nach fiel Phaeton bei seinem Sturze in den Po.

[44]) Es ist auf die Schlacht an der Trebia angespielt, in der Sempronius durch Hannibal, 217 v. Chr., besiegt wurde. Livius XXI, c. 49—56.

[45]) Herodot IV, 48. Die einzelnen Bücher wurden nach den Musen benannt. — Plin. IV, 79.

[46]) Mit diesem Eingeständnis suchte er dem Vorwurf des Plagiates zuvorzukommen, in einer ganz üblichen Weise übrigens, vgl. C. Hosius, Plagiatoren u. Plagiatbegriff im Altertum in N. Jahrb. f. d. klass Altert. 1913, S. 176 ff.

ANMERKUNGEN II.

[1]) Der Leermeester/ der/ Schilderconst/ Daarin den Leergierigen Schilder/ jeugd den grond van deze Vrije-/ Konst kan nasporen. Eertijds in Rijm gestelt door Karel van Mander/ Wedeer aan 't licht gegeven en ontrijmd/ door/ Wibrandus de Geest/ Schilder/ Te Leeuwarden 1702. Soweit mir bekannt geworden, ausser in der Bibliothek des britischen Museums nur noch bei W. Martin im Haag vorhanden. Zitirt wird die Uebersetzung bei Fr. v. Blankenburg, Liter. Zusätze zu J. G. Sulzers allg. Theorie der schönen Künste, Lpz. 1797, Bd. II, S. 336 & Kramm, Zusätze zum Biogr. Woordenb., auch bei A. I. van der Aa, biografisch Woordenboek XII, S. 129.

[2]) H. E. Greve, de bronnen van Karel van Mander, Quellenst. z. holl. Kunstgesch. II, Haag 1903, S. 26.

[3]) Henri Hymans, Le livre des Peintres de Carel van Mander 2 Bde., Paris 1894/5.

[4]) Hans Flörke, K. von Mander, das Leben der niederländischen Maler übers. & hg. 2 Bde., Mchn. 06.

[5]) Felix Becker, Schriftquellen z. Gesch. der altniederl. Malerei, Diss. Lpz. 1897.

[6]) Greve in dem obengenannten Werke S. 44—124.

[7]) Reindert Jacobsen, Carl von Mander, Dichter en Prozaschrijver, Rotterd. 06. Einiges übrigens über Mander den Künstler bei O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 39 ff.

[8]) Vorrede zu dem Leben der niederl. Maler fol. 122 r und fol. 173 rb.

[9]) V. van der Haeghen erkannte es als Falsifikat des Genter Sammlers J. B. Delbeck mit der wahrscheinlichen Entstehungszeit um 1834. Mém. sur des doc. faux relatifs aux anc. peintres in den Mém. cour. p. l'Acad. de Belgique LVIII, Brux. 1898, S. 75 ff.

[10]) Domenicus Lampsonius, 1532—1599, cf. H. Flörke, a. a. O. I S. 408 Anm. 37, F. Becker, a. a. O. S. 58.

Der genaue Titel dieser Elogiensammlung bei Greve, a. a. O., S. 71 und H. Flörke, a. a. O. I, 429 Anm. 233.

[11]) Carl Frey, Il Codice Magliabecchiano, Brl. 1892, S. LXV.

[12]) Lod. Guicciardini, Descrittioni di tutti i paesi bassi, Anversa 1577. Hadrianus Junius, Batavia, Antv. 1588. Marcus van Vaernewyck,

spieghel der Nederlandscher audheyt, Ghendt 1568. cf. Greve, a. a. O. S. 89 über die verschiedenen Ausgaben.

Joannis Molani, Historia Lovanensis, Lovanii 1572.

Petrus Opmeer, Opus chronographicum, posthum Antv. 1611. (Opmeer starb schon 1595, cf F. Becker, a. a. O. S. 57).

[13]) Zusammengestellt bei J. L. Sponsel, Sandrarts Teutsche Akademie, Dresden, 1896 S. 46 Anm. 2.

[14]) Jan de Wit, Kanonikus der Marienkirche zu Utrecht, 1566—1622. Ueber ihn cf. K. Th. Gädertz, Zur Kenntnis der altengl. Bühne, Bremen 1888, S. 57. ff.

[15]) Arend van Buchell, 1565 —1641. cf. Langeraad in der Einleitung zu A. van Buchells Diarium, hg. von G. Brom & L. A. Langeraad, A'dam 1907.

[16]) M. van Vaernewyck, Histori van Belgis, Ghendt 1574, c. 50 fol. 121v. und „van de beroerlycke tyden in Ghendt 1560—68", ed. F. v. d. Haeghen, Gent 1872, Maatsch. der Vlaamsche Bibliophilen, 4. Reeks I. Bd. 1, S. 146, lib. II. c. IX.

[17]) Pieter Koeck van Alst, 1502—1550; über seine Vitruv- und Serlioausgaben cf. H. Flörke, a. a. O. I, 427 Anm. 218; II, 427 Anm. 204; Greve a. a. O. S. 109.

[18]) Hans Vredeman de Vries, 1527— nach 1604. Seine Werke bei H. Flörke, .a a. O. II, 427 Anm. 212 ff, 238. Greve, a. a. O. S. 118 ff.

[19]) Hubert Goltzius, 1526—1533. Ueber seine Werke H. Flörke, a. a. O. I, S. 457, 555 ff. Greve. a. a. O. S. 104 ff.

[20]) Näheres über diese Kunsttraktate bei Karl Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei im Cinquecento, Rom 1912, S. 11 ff. 20.

[21]) Quint. de inst. or. II. c. XIV: de arte, de artefice, de opere dicamus. Wie z. B. Pomp. Gauricus diesem Programm folgte, zeigt H. Brockhaus, P. Gauricus de sculptura, Lpz. 1886, S. 13.

[22]) J. F. A. Orbaan, Italie en de Nederlanden in Oud. Holl. XXV, 1907, S. 130.

[23]) Joachim v. Sandrart, P. Ovidii Nasonis Metamorphosis oder des verblümten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte gründliche Auslegung, aus dem niederländischen Carls von Mander, Nürnb. 1679.

[24]) Gerrit Kalff, Geschiedenis d. Nederl. Letterkunde, Groningen 1907, III, S. 400.

[25]) Jacobsen, a. a. O. S. 203.

[26]) Die franz. Ausgabe der Metamorfosen von 1484 trug den Titel: La bible des poètes. Mander spricht von ihnen in der Vorrede zu den Wtleginge op den Metamorphosis als „'t Schilders Bybel."

[27]) Vgl. für das Bibliografische Ersch und Gruber, Enzyklopädie II, 10 S. 451. Die erste Ausgabe Venedig Aldus 1505.

[28]) Andrea Alciati, emblematum liber, Mediol. 1522. Bis 1602 waren 130 Ausgaben und Versionen erschienen. Vgl. H. Green, A. A. and his

books of emblems, Ldn. 1872. Ein Emblem Alciatis wurde von Lombard in einem Stich (Kupferstichkabinett Dresden) als künstlerischer Vorwurf behandelt, vgl. Emblematum liber, Ausg. Lugd. Bat. 1557, S. 269.

[29]) Es ist das Verdienst Giehlows in seinem Aufsatze, Dürers Stich Melencolia I in Mitt. d. graf. Künste, Wien 1903 XXVI und 1904, XXVII und dann besonders in seiner posthum erschienenen, für das Verständnis des Geisteslebens des 16. Jhd. ausserordentlich instruktiven Arbeit, die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Ib. d. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses XXVI, Wien 1915, den gewaltigen Einfluss der Emblemataliteratur auf die bildende Kunst des 16. Jhd. untersucht zu haben. Die Literatur war ja ungeheuer gross. H. Green zählt approximativ 330 Autoren und Uebersetzer und 900 Ausgaben, vgl. Green, Shakesp. & the emblemwriters S. 102 Anm., ebenda die Bibliografie. Es lohnt vielleicht darauf hinzuweisen, dass die im 16. Jhd. so beliebt gewordenen Stiche in der allgemeinen Form sich den Emblemata anpassten: Bild mit kurzen erläuternden Versen.

[30]) Vgl. M. Schlesinger, Gesch. d. Symbols, Berlin 1912, S. 335 ff. und S. 356. — So sagt H. Meyer in seinem Aufsatze, der 1798 in den Propyläen erschien: über die Gegenstände der bildenden Kunst „in symbolischen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenschaften bearbeitet die bildende Kunst ihre höchsten Gegenstände u. s. w." — Vgl. dazu auch G. P. Lomazzo, Idea del Tempio, Mil. 1590, p. 81.

[31]) Jacobsen, a. a. O. S. 71 Anm. 2. Jacobsen stützt sich bei seiner Behauptung auf eine Stelle in der Vorrede zum Grondt. Danach sagt Mander aus, dass man mit dem Alexandriner wohl etwas Gutes machen könnte. Dieses soll den Beweis erbringen, dass Mander sich noch nicht mit den Alexandrinern befasst habe, als er die Vorrede schrieb; die in den Viten eingestreuten Verse wiesen aber das französische Versmass auf. Zieht man jedoch das folgende heran, was Jacobsen übergangen hat, so kommt ein anderer Sinn heraus. Mander sagt, er gebe wohl zu, dass man mit Alexandrinern etwas gutes machen könne; hätte er sein Lehrgedicht in diesem Versmass abgefasst, so wäre ihm dies schwerer gefallen, nun nicht weil er die Technik nicht beherrschte, sondern weil er viel mehr Zeit und Mühe angewandt haben müsste, um die Lektüre der Jugend ebenso mühelos zu gestalten, denn der Alexandriner neigt wegen seiner Länge sehr leicht zu belanglosen Flickworten und hierdurch wird der Text ermüdend.

Ferner dient als Beweis die Charakteristik des Hendrik Goltzius als Künstler, c. VII 47. Goltzius habe sich zuerst ganz der zeichnenden und stechenden Kunst zugewendet, nun endlich auch der malenden. Im Leben des Goltzius berichtet Mander, dass Goltzius erst 1600 sich dem Malen widmete, fol. 200 rb. Dass die Angabe der Jahreszahl nicht auf approximativer Schätzung beruht, mag aus einem Briefe J. Tilmans an den Fürsten von Lippe vom 7. Juni 1603 hervorgeben, in dem ausgesagt wird, dass

Goltzius erst seit 3 Jahren male. Mitt. aus der lippischen Geschichte und Landeskunde, Detm. 1903, I, 142. Die von Hymans und Wurzbach dagegen angeführten drei Beispiele sind lt. freundl. Mitteilung des Herrn Dr. O. Hirschmann hinfällig, da sie nicht eigenhändig oder bzw. nach Stichen des Goltzius gearbeitet sind. Schliesslich die Erwähnung des Friedens von Vervins (1598) Grondt c. I, 73 und der 1604 datirte Stich des J. Saenredam nach Cornelisz. Höhle Platons, c. VII, 45, wobei die Annahme wohl berechtigt ist, dass das Gemälde auch nicht viel früher entstanden sein wird, zu welchem Schlusse übrigens auch O. Hirschmann, in seinem Aufsatz: Beitr. zu einem Kommentar von K. v. Manders Gróndt der edel vry Schilderconst in Oud-Holl. XXXIII, 1915, S. 83 gekommen ist. Für das Lehrgedicht kommt also auch der Zeitraum von 1599—1604 wie für die Biografien in Betracht. (Greve, a. a. O. S. 30 ff.)

[32]) Dass Vorarbeiten schon früher gemacht wurden, ist selbstverständlich, so sind die Biografien auch nicht zu einer Zeit entstanden. Greve, a. a. O. S. 31 hat nachgewiesen, dass das Leben des Massys um 1598 und des L. Lombard um 1599 entstanden sein muss.

[33]) Zweimal gibt er ihr im Grondt Ausdruck c. V, 88 und c. XI, 14. Die Schnelligkeit verrät in stilistischer Hinsicht auch die häufige Unterbrechung der Rectio.

[34]) Beispiele bei Greve, a. a. O. S. 40 u. 52.

[35]) Grondt c. VII, 4, c. VIII, 18, c. IX, 4 usw. Ausl. d. Met. fol. 1 vb.

[36]) Für die Cinquecentistische Kunstlehre vgl. Birch-Hirschfeld: a. a. O. S. 22 ff. und für die vorvasarische I. Wolff, Lionardo da Vinci als Aesthetiker, Strb. 1901, S. 79 ff.

[37]) Gualth. H. Rivius, Der fürnembsten/ notwendigsten/ der gantzen Architektur angehörigen Mathematischen und mechanischen künst/ eigentlicher bericht/ und vast klare/ verstendliche underrichtung/ zu rechtem verstandt der Lehr Vitruvij/ in drey fürneme Bücher abgeteilet, Nürnberg 1547. bey Joh. Petreius, lib. III, fol. 1r ff. Weitere Auflagen Nürnberg 1558, Basel 1582.

[38]) Das I. Buch, die rudimenta, verwendete Rivius zu einem besondern Kapitel im ersten Buche seiner Perspektiva: Kurze Underrichtung der Perspektiva/ von der Verkürtzung abstellung/ oder verlierung aller Corpora, lib. 1 fol. XXIV*a* ff.

[39]) Hr. Ludwig, Lionardo da Vinci: das Buch von der Malerei Bd. III. Quellenschr. f. Kg. XVIII, Wien 1882, S. 8 ff.

[40]) Auch die Notizen über die Antikenfunde in Italien, die er aus Alberti geschöpft haben will, beruhen auf Vasari. hg. C. Frey, Mchn. 1911, Bd. I, S. 165, 17 ff; hg. G. Milanesi, Firenze 1879 ff., Bd. I, 220.

[41]) Grondt Kap. VI, 50; XIV, 21.

[42]) Ein stärkerer Zusammenhang zwischen Vasaris maltechnischen Angaben (hg. K. Frey, Mchn. 1911, Bd. I, S. 12, 16 ff) u den Manders besteht nicht (Grondt c. XII)

[43]) Matthys de Casteleyn, De Const van Rhetoriken, Ghendt 1555. Mander zitirt Casteleyn in der Vorrede zu den Ausl. d. Metam.

[44]) Am zahlreichsten sind seine Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten im 1. Kapitel vertreten, doch nur z. T. finden sie sich in der grossen niederl. Sprichwörterslg. von P. J. Harrebomée, Utrecht, 1856—66. Grondt C. I, 3 = H. II, 107; Gr. I, 7 = H. II, 64; Gr. I, 9 = H. I, 256. III, 28; Gr. I. 47 = H. I, 96; Gr. I, 51 = H. II, 144; Gr. I, 52 = H. II, 239; Gr. I, 54 = H. III, 248; Gr. V, 29 = H. I, 225. II, 362; Gr. VI, 19 = H. I, 276. II, 141, 145, III. 214, ferner auch bei Wander, Sprichwörterlexikon I, 169. Gr. VI, 29 = H. I, 288. Gr. VI, 31 = H. II, 98. Zu den beiden letzten Beispielen vgl. noch W. H. D. Suringar, Erasmus over Nederl. Spreekwoorden, Utr. 1873, S. 102 u. 122. Nicht zu belegen waren Grondt C. I, 9, 14, 15. 23. 46. 51. 57. 63. 71.

[45]) Vorrede zum Grondt.

[46]) Grondt c. I, 47 erwähnt er seine Rhetorykertätigkeit und verweist auf den Nachteil, dem der Maler bei zu eifriger Beschäftigung mit der Dichtkunst erwächst.

[47]) Wie z. B. Lomazzo, Idea del Tempio, Mil. 1890, p. 2 & Armenino, De veri precetti della pittura libri 3. lib. I. c. III, Pisa 1825, p. 33, beruhend auf Plin. XXXV, 10, 11.

[48]) Ueber die Probleme der pädagogischen Literatur der Renaissance vgl. Ant. Klein, Iuan Huarte u. die Psychognosis der Renaissance, Diss. Bonn. 1913.

[49]) fol. 115 ra.

[50]) Vergl. Anm. 81 zu Grondt c. V, 72.

[51]) welschilderen 't meeste hooftstuc in onse Const., fol. 48 va, Marginal-note im Leben des Correggio.

[52]) Alberti und Vasari sehen in der Farbe nur eine Akzidenz zur Zeichnung. Janitsch. a. a. O. S. 100. Frey, a. a. O. S. 107, 32; 157, 16 ff. Vas-Mil. I, 179. 180: Die Farbe hat die Komposition zu klären.

[53]) André Fontaine, La doctrine d'art en France, Paris 1909, S. 146 ff. Vgl. ferner F. Brunetière, La critique d'art au XVIIe siècle, Rev. des deux mondes 1883, S. 212 ff.; Louis Houticq, L'art académique in La revue de Paris 1904, S. 601 ff. und vor allem Pierre Marcel, La peinture française au debut du 18e s., Paris s. a. (1906), S. 55 ff.

[54]) fol. 184 rb. Die drei italienischen Autoren sind Alberti, Vasari und Castiglione. Janitschek, a. a. O. S. 92, 94, Frey, a. a. O. I, S. 22, 25 ff., Castiglione, il Cortigiano, Mil. 1822, S. 119 ff.

[55]) Armenino, a. a. O. lib. I. c. VII p. 58. Das Zeichnen mit der Feder allein gilt bei Vasari (Frey, I. 111, 17) & bei Borghini, il Riposo, Mil. 1807, S. 160 für sehr schwer, während Armenino die Kunstübung damit beginnen lässt. Vgl. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 27ff.

[56]) So nach Vasari-Frey, Bd. I, S. 111, 10 ff; 116, 1ff.

[57]) Vgl. Anm. 61. zu Grondt c. II, 21.

[58]) Dass die menschliche Figur das würdigste Darstellungsobjekt ist, wird bei Mander oft hervorgehoben, so Vorr. z. Grondt, fol. 1ra, fol. 117 va., fol. 141 vb. u. s. f.

[59]) Lionardo Tr. III, 270. Lange und Fuhse, Dürers schriftl. Nachlass, Halle 1893, S. 351, 4.

[60]) Dass Alberti und Dürer ohne Einfluss geblieben sind, zeigt sich daran, dass Mander wie Vitruv nur von einem Einheitsmass sprechen und sich um die Verschiedenheiten der Proportionen nicht weiter kümmern. Wie Alberti und Dürer diese Schwierigkeit, letzterer mit Hilfe des aliquoten Bruchteil-Verfahrens, zu überwinden suchten, bei Brockhaus, P. Gauricus de sculptura, Lpz. 1886, S. 28. und für Dürer besonders Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, S. 102 ff.

[61]) A. Kalkmann, Proportionen des Gesichtes in der griech. Kunst, 53. Winkelmannsprogr., Brl. 1893, S. 12.

[62]) A. Weixlgärtner in der Kritik von R. Brucks Ausgabe des Dresdener Skizzenbuches Dürers, Kunstg. Anz. 1906, S. 27 Anm. 1.

[63]) Grondt c. II, 16.

[64]) Vgl. Anm. 69 zu Grondt c. III. — Zur Proportionslehre Lionardos vgl. H. Klaiber, Lionardostudien. Z. Kg. d. Ausl. 56, Strb. 1907, S. 97 ff.

[65]) fol. 98ra nach Vas.-Mil. VII., 270.

[66]) Schon im Skizzenbuch des Villars de Honnecourt finden sich diese Hilfszeichnungen. Publ. de la Bibl. Nat., Paris s. a., Tf. 36

[67]) Beispiele mögen Bilder der Blessgruppe sein wie die Enthauptung Johannes d. Täufers, Brl. K. Fr. Mus. 630 c, und für eine sitzende Figur der Kreuzigungsaltar des Corn. Engelbrechtsen, Leyden Städt. Mus. Abb. bei E. Heidrich, Altniederl. Malerei, Jena 1910, S. 132, 142.

[68]) Vgl. Heinr. Wölfflin, Renaissance und Barock, Mchn. 1908, S. 15.

[69]) Quint. VIII, 5; vgl. dazu Jul. v. Schlosser, Denkwürdigkeiten des Lorenzo Ghiberti, Brl. 1912, Bd. II. S. 44.

[70]) Vgl. Anm. 72 zu Grondt c. IV.

[71]) Lomazzo, Tratt. VIc. IV S. 296, Mil. 1584: Di più tutti i moti sopradetti con quanto altri si possono fare, vogliono sempre rappresentarsi in modo che 'l corpo habbi del s e r p e n t i n a t o à qual cosa la natura facilmente si dispose. Oltre che è sempre stato usata da gl' antichi, & da migliori moderni, cioè che in tutti gl' atti che la figura può fare sempre vi si veggano i ravolgimenti de' corpi fatti in modo, che la parte destra il braccio sempre spunti in fuori, ò in qualunque attitudine ti paia di collocarlo, et l'altra parte del corpo si perda. et il braccio manco serva ad esso destro, et così la gamba sinistra venge in fuori, et l'alttra si perda: il medesimo haverai d'osservare volendo per il contrario far che 'l braccio sinistro spunti egli più in fuori & così la gamba destra, perchè il braccio destro ha da servire al sinistro, & l' altra parte del corpo ha da ritirarsi. E ciò in tutte quante le attitioni che si possono fare cosi posando, come correndo ò volando.... & in somma in quanti effetti può fare un corpo, ilquale non riurcita mai gra-

tioso se non haverà questa forma serpentinata, come soleva chiamarla Michelangelo.

Birch—Hirschfelds Erklärung dieser Stelle (a. a. O. S. 38) „hierunter sei die Sförmige Bewegung der Figuren verstanden" ist wohl nicht richtig.

[72]). z. B. bei Pomp. Gauricus, Brockhaus, a. a. O. S. 155.

[73]). Was man bei Verbindung dieser beiden Lehren, allerdings noch mit Hilfe des kartesianischen Traité des passions de l'âme machen konnte, zeigt Sandrart, T. A. lib. I, III, S. 77. Eine Bibliografie der Physiognomik der Renaissance und Reformation gibt Ant. Klein, Juan Huarte u. s. w. Diss. Bonn 1913, S. 18 ff.

[74]) Grondt c. VI, 20.

[75]) Grondt. c. VI, 6; V, 30. 36. 64. — Zu den ähnlichen Forderungen Lionardos (T. III, 368) vgl. H. Klaiber, a. a. O. S. 27. Zu Lionardos Physiognomik überhaupt S. 56 ff.

[76]) Ernst Diez, Bartholomäus Spranger. Jb. d. Slg. d. allerh. Kaiserh. XXVIII, Wien 1909/10, S. 101.

[77]) Zuerst wohl zitirt von Fil. Villani, Liber de civitatis Florentiae famosis civibus hg. Galetti, Fir. 1847. Weitere Beispiele noch bei Ad. Philippi, Der Begriff der Renaissance, Lpz. 1912 S. 29. Mander erwähnt das Mosaik fol. 31 va und fügt hierzu, „datter noch te sien is".

[78]) Grondt, c. II, 18, 19.

[79]) Die Forderung des Zusammenhanges der Lichtpartieen, sodass einheitliche Lichtbahnen vorhanden sind, findet sich auch in der modernen Theorie der Plastik, vgl. Joh. Merz, Das ästhet. Formgesetz in der Plastik, Lpz. 1892, S. 31.

[80]) In dem Kupferstichwerk des J. B. de Cavalleriis, Antiquarum statuarum urbis Romae 3 & 4. liber, 1594, Tf. 36 erscheint eine Peplosfigur unter dem Namen Bellona, in der wohl die heutige sog. Demeter des Kapitol (Br.-Br. 358) vielleicht die Demeter des Vatikan (Br.-Br. 172) zu erblicken ist.

[81]) fol. 199ra; den Versuch Goltzius', moderne Kleidung darzustellen, empfindet er als besonders künstlerische Tat, denn das wurde in den Niederlanden (1580) nicht geübt.

[82]) Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik Bd. IV, Mchn. 1901bS. 287, 395.

[83]) Der Vorwurf der Laszivität wurde von Aretino schon in einem Briefe an Michel Angelo vom November 1545 erhoben, Gaye, Carteggio II, 332. Dann von Lod. Dolce in seinem Aretino von 1557, hg. Eitelberger von Edelberg, Quellenschrift zur Kunstgesch. II, Wien 1871, S. 77. — Ueberladung mit Figuren tadelt Franc. de Hollanda, hg. Vasconcellos, Quellenschr. z. Kg. N. F. IX, Wien 1899, S. CII & 196, — Verstösse gegen die Angemessenheit in bezug auf Ort und Inhalt: Grg. Comanini, Il Figino, Mant. 1591, S. 210 und A. Gilio im Dialogo secondo, Camerino 1564. Vgl. dazu noch Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 79 Anm. 2

Bei der Forderung einer Fernwirkung allgemein könnte man denken, der Angriff käme von niederländischer Seite, aber diese spezielle Fassung, die einen Einblick in den Himmel verlangt, lässt es doch gut möglich erscheinen, dass die Beanstandung aus dem Kreise des F. Zuccaro gekommen ist, zieht man z. B. Werke des Letzteren in Betracht, um so mehr, wenn man von einer engen Fühlung, die Mander mit diesem Kreise durch Hendrik Goltzius hatte, weiss.

[84]) Das Buch des Venezianers Sorte, das K. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 4. und 15 zitirt, konnte ich nicht einsehen. Nach Birch-Hirschfeld befinden sich in Sortes „Osservationi sulla Pittura" Beschreibungen von Landschaftsbildern, die fast alle auf lebendiger Naturanschauung fussen sollen, wodurch er im Vergleich mit den andern Theoretikern ganz vereinzelt dastände.

[85]) Trattato dell' Arte della Pittura, diviso in sette libri, Mil. 1584, lib VI c. LXI S. 473.

[86]) a. a. O. lib. VI, c. LXI S. 475.

[87]) W. v. Seidlitz, Lionardo da Vinci, Brl. 1909, S. 367.

[88]) Doch vermeidet Mander merkwürdigerweise den Ausdruck Luft- wie Farbenperspektive, den Lionardo ausdrücklich gebraucht hatte, sowohl in dem von Mander stark benutzten II. Teil (241, 262) wie im V. mehrfach.

[89]) Vgl. Wilhelm Korn, Tizians Holzschnitte, Diss. Breslau 1897, S. 65. P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, Brl. 1905, S. 289.

[90]) E. Plietsch, die Frankentaler Malerschule, Lpz. 1910, S. 28.

[91]) fol. 184 vb.

[92]) fol. 211 rb.

[93]) fol. 116 vb.

[94]) R. de Bastelaer, Les estampes de P. Breughel, Brux. 1908, bes. 7—10 und 19—32.

[95]) Landschaftsminiaturen wie sie der vlämische Kalender, München Hof- & Staatsbibliotheek Cl. 47, hg. G. Leidinger, Münchener Miniaturen II, die Heures de Hennessy, hg. J. Destrée in Le Musée des Enlumineurs 4—5, 1907, aber auch das Breviarium Grimani, hg. S. de Vries u. S. Morpurgo, Leiden (Sijthoff) 1910, zeigen.

[96]) Lange und Fuhse, a. a. O. S. 281.

[97]) E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, Brl. 1915, Exkurs 1, S. 200 ff.

[98]) S. Beham, Proporcion der Ross, Nürnberg 1528.

[99]) Heinrich Lautensack, Des Cirkels und Richtscheyts/ auch der Perspektiva/ und der Proportion der Menschen und Rosse/ kurtze/ doch gründliche Underweysung, Frkf. a/M. 1564 S. 51ff.

[100]) Solche strengen Unterscheidungen wie Lomazzo nimmt er nicht vor, da er nur die Wirkung verschiedener Lichtquellen berücksichtigt. Manders Gruppen entsprechen dem lume diretto, rifratto und riflesso des Lomazzo. Trattato lib. IV, c. IX, XI, X, S. 222, 223.

[101]) Timaios p. 68 A.

[102]) E. Berger, a. a. O. S. 260, Mayerne Ms. p. 900.

[103]) Die gleiche Einteilung der Lichter findet sich bei Lionardo, Teil V, 569 und 663, doch in einem Kapitel kurz zusammengefasst, was Mander zerstreut bietet.

[104]) c. XII, 39 ff.

[105]) Grondt c. XI, 7.

[106]) Lomazzo z. B. Tratt. VI c. IV S. 306, möchte das Nebeneinander der Komplementärfarben vermieden wissen. — Auch das für schön halten der Wirkung von Blau und Grün in nahem Kontrast ist aus Lionardo geschöpft, Teil II, 190*a*. Komplementärfarben bevorzugten Alberti S. 140 und auch Vasari.

[107]) Dass die grösste Tonwirkung nur bei geringer Sättigung stattfindet, zeigt E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Gesch. d. Farbengebung in der venezian. Malerei, Diss. Frb. i. Br. 1914, S. 98.

[108]) Vgl. auch E. Berger, a. a. O. Bd. IV, S. XXXVII.

[109]) Vasari-Frey I, S. 125, 16 ff. c. XXI.

[110]) E. Berger, a. a. O. Bd. IV, Mchn. 1901, S. XXXVI ff.

Paolo Pino, Dialogo di Pittura, Venezia 1548, S. 18 lehnte sich zuerst gegen dies Verfahren als nicht mehr zeitgemäss auf.

[111]) c. XII, 16—8. Auf die Wichtigkeit dieser Stelle wurde schon von Berger in seinen interessanten Untersuchungen zur Maltechnik hingewiesen, a. a. O. Bd. III, 2. Aufl., Mchn. 1912, S. 272.

[112]) Grondt c. XII, 43 & fol. 123va.

[113]) Vgl. dazu die Beobachtungen Burgers über die Primamalerei Dürers und Burgkmairs, Die deutsche Malerei, Lief. 5 u. 6. S. 78 ff.

[114]) Eine richtige Würdigung der neuen pastosen Maltechnik, die die einzelnen Pinselstriche nicht mehr vertrieb, sondern sichtbar stehen liess, findet sich in den Leben der späteren Niederländer.

[115]) Lionardo Tr. 192, 203, 217, 257, 485 u. s. f.

[116]) Vgl. die Untersuchungen über das venezianische Karnat von E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Diss. Freib. i. Br. 1914, S. 168 ff. und 174 ff, und wie nah danach Manders Forderungen mit dem Gebrauch der Venezianer übereinstimmen.

[117]) Auch Lomazzo entlehnt seine Definition der Farben Aristoteles Tratt. lib. III c. 3 S. 190, Mil. 1584. vgl. Birch-Hirschfeld, a. a. O. S. 54.

[118]) Grondt c. XIV, 32. Ferner in der Vorrede zum Grondt.

[119]) Grondt c. IV, 4; c. V, 3.

[120]) Wir wissen von ihr nur das Wenige, was Manders anonymer Biograf zu sagen weiss, dass darin nämlich nach dem lebenden Modell gearbeitet wurde und dass Mander seine in Italien gesammelten Kenntnisse zum Besten gab, doch wird nicht gesagt wem, ob nur Goltzius und C. Cornelisz. oder auch Schülern. Leider sind wir über ähnliche Anstalten wie die Academia

Leonardo Vinci und die Bologneser Akademie der Carracci gleich schlecht unterrichtet, vgl. v. Seidlitz, a. a. O. I, S. 265; 437, 13 und Tietze im Wiener Jahrb. XXVI, S. 56. — Ueber Bedeutung und Aufkommen des Akademiegedankens orientire man sich bei A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908 S. 157 und A. Dresdner, Gesch. d. Kunstkritik, Mchn. 1915 S. 95 ff.

[121]) Sponsel, a. a. O. S. 76. Er urteilt, dass Mander im Lehrgedicht mit nicht sehr guten Versen, aber mit sehr gediegener Sachkenntnis und redlicher Gründlichkeit gewissermassen die grammatischen Regeln der Malkunst auseinandersetzte. Jacobsen a. a. O. S. 131.

C. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste, Sttg. 1879, Bd. VIII, S. 109. charakterisirt es als ein „grosses.. Gedicht in achtzeiligen Stanzen nach italienischer Manier, in dem sich trockene Regeln charakteristisch genug mit schwülstigen Naturschilderungen und mythologischer Gelehrsamkeit mischen".

[122]) Bruno Urban, Das groot schilderboek des Gerard de Lairesse, Diss. Berl. 1914, S. 58.

[123]) S. Hooghstraeten, Inleyding tot de hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 2: Karel Vermander heeft van de Konst, behalven zijn levens der Schilders, in vlaemsche Verzen gezongen; maer hy valt kort, en heeft meerder kracht om den geest op te trekken, dan te onderwijzen.

Diese Stelle ist auch interessant wegen der Liste der im 17. Jhd. bekannten Kunstliteratur, wenn sie schon nicht die Ausführlichkeit der von Sandrart, T. A. I. lib. III S. 105 angegebenen besitzt.

[124]) Ueber die in die Tiefe führenden Horizontalen zur Unterstützung des plastischen Sehens vgl. E. v. Aster, Beiträge zur Psychologie der Raumwahrnehmung in Zs. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane 43, 1906, S. 181.

[125]) Grondt c. II, 12.

[126]) fol. 150 vb, 172vb, 185vb. Vgl. auch Personenregister des Grondt.

[127]) E. Diez, Barth. Spranger, Wn. Jb. XXVIII S. 101.

[128]) O. Hirschmann, Hendrik Goltzius, Diss. Basel 1914, S. 41.

[129]) fol. 106ra, 208a rb, 211vb.

[130]) fol. 170 vb. Von seinem Lehrer Pieter Vlerick berichtet Mander: „Oft pries er Frans Floris und andere mehr, und besonders die Italiener: Veronese, Tizian, Tintoretto, Raffael und Correggio." — fol. 170rb.

[131]) fol. 139rb. 147vb, 152ra, 169rb, 177ra, 200rb. — Die Stellen, in denen vom Einfluss Raffaels und Michel-Angelos die Rede ist, mögen als Vergleich hierher gesetzt sein: Raffael fol. 144rb, 155va. Michel-Angelo fol. 155va, 158va, 159rb, 164va, 172va.

[132]) Zu vergleichen sind Cornelisz., grosse Kompositionen wie die Sintflut und das goldene Zeitalter in Haarlem, der Kindermord im Haag.

[133]) Zuerst wohl von H. Riegel, Beiträge zur niederl. Kg., Brl. 1882,

dann entschieden von A. Riegl, Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908, S. 155 ff. Nach ihm dann E. Diez, a. a. O. S. 136 ff. und für einzelne Vertreter dieser Epoche L. Preibisz, M. van Heemskerk, Lpz. 1911; E. Weiss, Jan Gossart, gen. Mabuse, Parchim 1913, und R. A. Peltzer, H. van Aachen, Wn. Jb. XXX, 1911/12, S. 59 ff.

[134]) Ernst Heidrich, Altniederl. Malerei, Jena 1910, S. 56 & Vlämische Malerei, Jena 1913, S. 1—10.

VITA.

Ich, RUDOLF HOECKER, ev.-luth. Konfession, bin am 4. Februar 1889 als Sohn des Kaufmanns MAX HOECKER zu Buenos-Aires geboren. Nach dem frühzeitigen Tode meines Vaters kam ich nach Hannover, wo ich das Kaiser-Wilhelms-Gymnasium bis Ober-Tertia besuchte. Nach einer Uebersiedelung nach Basel, besuchte ich dort die Kantonale Handelsschule, um dann zur Oberrealschule überzugehen, an der ich im Herbst 1908 mein Maturitätsexamen bestand. Zu gleicher Zeit legte ich am Basler Gymnasium die Reifeprüfung für Latein ab und ein Semester später für Griechisch, worauf mein Reifezeugnis vom preussischen Kultusministerium als dem eines preussischen Gymnasiums gleichwertig anerkannt wurde. Ich wandte mich dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Englisch zu und besuchte die Universitäten Halle, Berlin und Basel, an welch letzterer ich im Februar 1914 auf Grund vorliegender Dissertation, die unter Leitung von Herrn Prof. E. HEIDRICH entstand, promovirte. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Prof. u. Dr. D. BURCKHARDT, C. CORNELIUS, M. DESSOIR, K. ESCHER, P. GANZ, AD. GOLDSCHMIDT, E. GRISEBACH, H. HECHT, E. HEIDRICH, K. LÖSCHKE, E. PFUHL, FR. RINTELEN, K. ROBERT, P. SCHUBRING, H. SPIES, E. A. STÜCKELBERG, R. THOMMEN, M. WACKERNAGEL, W. WEISBACH, O. WULFF. Ihnen allen spreche ich hiemit meinen schuldigen Dank aus.